LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

830.9
H1912
v. 4

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/handbuchderdeuts04unse

KLAUS GÜNTHER JUST

VON DER GRÜNDERZEIT BIS ZUR GEGENWART

HANDBUCH DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE

ERSTE ABTEILUNG

DARSTELLUNGEN

BAND 4

FRANCKE VERLAG BERN
UND MÜNCHEN

KLAUS GÜNTHER JUST

VON DER GRÜNDERZEIT BIS ZUR GEGENWART

Geschichte der deutschen Literatur seit 1871

FRANCKE VERLAG BERN
UND MÜNCHEN

FÜR LISELOTTE

©
A. Francke AG Verlag Bern, 1973
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-7720-1056-3

830.9
H1912
V.4

VORWORT

Das Vorwort einer Geschichte der modernen Literatur als Apologie anzulegen oder doch wenigstens mit apologetischen Untertönen zu durchsetzen, ist in den letzten hundert Jahren zur festen Tradition geworden. Schon 1872 hält es Heinrich Kurz in seiner *Geschichte der neuesten deutschen Literatur* für unmöglich, eine in der Entwicklung begriffene Epoche verbindlich aufzuschlüsseln und darzustellen. Was noch in Fluß sei, ließe sich mit historischen Kategorien nicht erfassen. Weitergehende Skepsis allerdings ist nicht im Spiel. Literaturgeschichtsschreibung schlechthin wird nicht in Frage gestellt. Das Problem schmilzt zusammen auf die Schwierigkeit einer Grenzziehung zwischen denjenigen Epochen, die schon «geschichtsreif» sind, und denjenigen, die sich dem Zugriff des Geschichtsschreibers noch zu entziehen scheinen. Daß für den geschärften Blick auch das Werk des gestrigen Tages schon der Vergangenheit angehört und damit in eine historische Perspektive rückt, daß, anders gewendet, Geschichtsschreibung, auch Literaturgeschichtsschreibung, vorzugsweise eine Sache der «Optik» ist, bleibt unerörtert.

Eine Sache der «Optik»: aber auch eine Sache des Glaubens an die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, Geschichte darstellend zu vergegenwärtigen. Wir leben in einer Zeit rapid und radikal schwindenden Geschichtsbewußtseins. Gefährlicher noch: Denunziationen der Geschichte, zumal der eigenen Geschichte, sind an der Tagesordnung. Hochmütige Ignoranz, die sich pädagogisch zu bemänteln liebt, ist zum billigen Ersatz für fundiertes historisches Wissen geworden. Dagegen gilt es Geschichtsschreibung als einen auch in sich selber historischen Akt zu setzen. Das ist der zeitgeschichtliche Aspekt. Daneben gibt es den fachspezifischen Aspekt. Literaturgeschichtsschreibung muß im größeren Zusammenhang von Literaturwissenschaft und Literaturkritik gesehen werden. Niemand wird behaupten wollen, daß sich nicht sämtliche Probleme, die im Verlauf einer literaturgeschichtlichen Darstellung auftauchen, im Rahmen von Spezialuntersuchungen präziser lösen ließen. Und doch ist eine Literaturgeschichte nichts weniger als eine Aneinanderreihung von Spezialuntersuchungen. Wenn Schiller den Romanschriftsteller einen Halbbruder des Dichters nennt, so ist der Literaturgeschichtsschreiber ein Halbbruder des Romanschriftstellers. Ein so eigenwilliger Entwurf wie die *Tragische Literaturgeschichte* von Walter Muschg beweist das aufs überzeugendste. Nichts ist leichter als bei einem großangelegten Entwurf dieser Art die Details als «falsch» zu entlarven. Es geht aber nicht um die Details, sondern um den Entwurf als Ganzen, dessen Richtigkeit und Tragfähigkeit sich im Verhältnis der einzelnen Teile zueinander, mehr noch: in der Öffnung der einzelnen Teile aufeinander hin zu erweisen hat.

Das ist zugleich eine Frage der schriftstellerischen Ökonomie bei der Aufarbeitung des Materials. Eine Literaturgeschichte kann und darf nicht mit lexikalischen und bibliographischen Werken in Konkurrenz treten wollen. Schon eine bloße Aufzählung der Titel sämtlicher deutscher Literaturprodukte seit 1871 hätte den Rahmen, der dieser Darstellung gesetzt ist, gesprengt. Da gilt es denn auszuwählen, ohne doch das Ganze – und das heißt hier: die historische Wahrheit, die nur durch das Ganze vermittelt werden kann – zu schmälern und zu gefährden. Zwei Verfahrensweisen bieten sich an. Erstens kann man vorgehen wie J. I. M. Stewart. In *Eight Modern Writers* (1963), dem Schlußband der *Oxford History of English Literature*, der sich in der zeitlichen Abgrenzung weitgehend mit dem vorliegenden Band deckt, skizziert Stewart einleitend die Entwicklung der modernen englischen Literatur in ihrer Gesamtheit, beschränkt sich dann aber auf nur acht Autoren: Hardy, Henry James, Shaw, Conrad, Kipling, Yeats, Joyce und David Herbert Lawrence. Im Werk dieser Autoren seien sämtliche konstitutiven Elemente der literarischen Moderne zu finden. Das wird mit Entschiedenheit, aber auch mit Skepsis vorgetragen. Stewart gibt zu bedenken, daß die Auswahl auch anders hätte ausfallen können; Autoren wie Wilde, Eliot oder Edith Sitwell räumt er hohen Rang ein. Die Verfahrensweise Stewarts ließe sich mühelos auf die moderne deutsche Literatur übertragen. Dabei könnte man sich auf die Autoren konzentrieren, die J. P. Stern in seiner Studie *The Dear Purchase* (1968) nennt: George, Rilke, Hofmannsthal, Thomas Mann, Kafka, Trakl, Benn, Brecht, Musil, Karl Kraus und Ernst Jünger. Auch hier wären Ergänzungen möglich; Arno Holz etwa oder Rudolf Kassner dürften nicht fehlen. Der Verfasser widerstand der Versuchung, seine Aufgabe im Banne von Stewart und Stern zu lösen. Damit wäre er, wider Willen, in eine weitere Konkurrenz gerückt worden: zu den zahlreichen vorliegenden Sammelbänden, die einschlägige Kurzmonographien über die wichtigsten modernen Autoren und Werke liefern.

So blieb die zweite Verfahrensweise: eine an die literarischen Objekte gebundene, von ihnen gelenkte maßvolle Selektion, durch die doch die deutsche Literatur der letzten hundert Jahre in ihrer ganzen Fülle und Vielfalt anschaulich werden soll. Das forderte im Sinne eines notwendigen Ausgleichs den Einschluß der nichtfiktiven Prosa, also die energische Ausweitung des tradierten deutschen Dichtungsbegriffs auf den viel umfassenderen westlichen Literaturbegriff. Der Verfasser versteht die von ihm gewählte Art der Darstellung als panoramatisch. Die generelle Forderung, die seitens des Lesers an jede Literaturgeschichte gestellt werden darf, nämlich: einen Überblick über ein größeres Gebiet zu vermitteln, wird in modifizierter Form erfüllt. Der Standpunkt des Betrachters wird nicht mehr zeitfern *über* den literarischen Objekten bezogen; vielmehr rückt der Betrachter zeitnah *vor* seine Objekte. Um diese in

gesamter Breite entwerfen und zugleich erfassen zu können, ist Distanz nötig. Diese Distanz aber kann jederzeit beliebig verringert werden, indem sich der Blick, geschärft, auf einzelne Punkte des Panoramas richtet, ja, sie kann, wo es nötig erscheint, in der Identifikation von Beobachter und Objekt aufgehoben werden. Man könnte hier auch von Ausschnittvergrößerungen sprechen, die sich je nach Bedarf aus dem Panorama herauslösen lassen. Durch dieses Verfahren wird überdies eine Frage hinfällig, die von der Literaturgeschichtsschreibung mit hartnäckiger Verzweiflung immer wieder aufgeworfen, aber nie wirklich gelöst worden ist: ob nämlich dem individuellen Autor und seinem Werk oder aber der Epoche insgesamt und ihren Hauptströmungen vorzugsweise das Interesse zu gelten habe. Innerhalb eines panoramatischen Entwurfs wird diese Frage faktisch gegenstandslos, weil der jeweils neugesehene Zusammenhang der Objekte innerhalb des Panoramas deren kategoriale Trennung verbietet. Was zählt, ist der symptomatische Rang.

Es liegt im Wesen der Literaturgeschichtsschreibung wie der Geschichtsschreibung schlechthin, daß sie von jeder Generation neugeleistet werden muß. Das aber ist nur möglich, wenn sie sich ihrer generationsbedingten Voraussetzungen durchgehend bewußt bleibt und sich zu den Arbeiten früherer Generationen in ein genaues Verhältnis setzt. Aus diesem Grunde bezieht sich die folgende Darstellung der deutschen Literatur seit der Reichsgründung 1871 in ihren kritischen Randbemerkungen ganz überwiegend auf die allgemeine Literaturgeschichtsschreibung, kaum je aber auf die Spezialforschung. Der Fachkollege wird ohnehin wissen, wo der Verfasser von ihr zehrt; für den allgemeinen Leser ist sie ohne Interesse. Sporadische Hinweise auf die Fachliteratur deuten lediglich an, in welcher Richtung der Verfasser seine Darstellung ausgeweitet hätte, wäre der verfügbare Raum unbegrenzt gewesen. Für wertvolle Anregungen und selbstlose Hilfe, auch sie im Spannungsfeld zwischen den Generationen geleistet, möchte der Verfasser seinen Freunden und Kollegen Eva Acquistapace, Horst Belke, Helmut Bender, Friedrich Gaede, Eva Geiger, Liselotte Herrmann, Manfred Jäger, Rudolf Majut, Horst Meyer und Klauspeter Wilke danken. Für seine vorbildliche Arbeit bei der Drucklegung dieses Bandes gebührt dem Francke Verlag ein Extradank.

ERSTER TEIL

1871-1890

ERSTES KAPITEL

Die Ära Bismarcks

Der erste Teil ist durch politische Daten markiert: er umfaßt den Zeitraum von der Proklamation des Deutschen Reiches am 18. Januar 1871 bis zur Entlassung Bismarcks als Kanzler eben dieses Reiches am 20. März 1890. Im Rahmen einer Literaturgeschichte muß eine derartige Abgrenzung überraschen und den Verdacht einer versteckten ideologischen Vorentscheidung für die folgende Darstellung nahelegen. Ob dieser Verdacht begründet ist, soll durch zwei Fragen geklärt werden. Erstens muß gefragt werden, ob es überhaupt vertretbar sei, die Anfänge der modernen Literatur so früh anzusetzen, wie es hier durch den Einschluß der beiden Jahrzehnte von 1871 bis 1890 geschieht. Daran schließt sich zweitens die Frage an, die mit gleicher Intensität auch für die meisten der folgenden Teile gelten wird: ob es nämlich sinnvoll ist, zeitliche Fixierungen dort, wo es um Literatur geht, dem Bereich der Politik zu entnehmen. Denn wenn auch, der Aufgabe dieses Buches gemäß, die deutsche Literatur seit 1871 überwiegend unter geschichtlichen Aspekten gesehen werden soll, so bedeutet das doch nicht von vornherein eine Bindung oder gar Auslieferung der Literatur an die *politische* Geschichte.

Die erste Frage läßt sich leichter beantworten als die zweite, eben weil sie kaum je mit Nachdruck gestellt worden ist. Im Gegenteil, wir haben uns vollkommen daran gewöhnt, die Anfänge der modernen Literatur unwidersprochen in die Jahre 1889 und 1890 zu setzen, in denen zwei junge unbekannte Autoren Sensation machten: Gerhart Hauptmann in breitester Öffentlichkeit mit seinem sozialkritischen Drama *Vor Sonnenaufgang*, Stefan George in kleinstem Kreise mit seinem Gedichtband *Hymnen*. Diese Datierung, die sich am Durchbruch zweier neuer Stile orientiert, die dann die deutsche Literatur in immer neuen Modifikationen auf Jahrzehnte hinaus beherrschen sollten, prägte sich dem allgemeinen literarischen Bewußtsein unverrückbar ein. Die Zeit *vor* dieser Stilwende, also die Epoche, um die es im ersten Teil gehen soll, wurde bestenfalls als eine Zeit der Vorbereitung oder des Übergangs am Rande erörtert. Aber gerade dadurch erschien die Stilwende von 1889/90 als ein unvermittelter, fast isolierter Vorgang. Sie als einen ersten Kulminationspunkt innerhalb der Literatur des Kaiserreichs zu sehen, dem mit der Stilwende von 1910 ein zweiter folgen sollte, wurde versäumt.

Dieses Versäumnis soll hier nachgeholt werden. Die beiden Jahrzehnte von 1871 bis 1890 sind mehr als ein Vorraum, der nur bis zur Schwelle des «Heiligtums» der modernen Literatur reicht. Sie erscheinen als Weg, der zum

Kulminationspunkt jener ersten Stilwende führt. Den Blick nur auf den Zielpunkt, der zugleich Wendepunkt ist, zu richten und den Weg, der dahin geführt hat, zu ignorieren, muß falsche topographische Fixierungen zur Folge haben. Den Umbruch von 1889/90 literaturgeschichtlich als Stunde Null anzusetzen, ist ein Unding. Zwar treten die «neuen Stile», das Drama des jungen Hauptmann und die Lyrik des jungen George, jäh und janusköpfig in Erscheinung, doch sind zahlreiche punktuelle Umbrüche und Bewußtseinssprünge weit früher zu beobachten. Diese sind nicht als bloße Vorbereitungen abzutun, sondern dürfen durchaus als partielle Präfigurationen des Kommenden gelten. Das festzustellen, mindert die initiatorischen Leistungen Hauptmanns und Georges nicht. Auch liefert es diese Bahnbrecher nirgends den puren Zwängen geschichtlicher Entwicklung aus, wie dies vielleicht bei Hauptmann, nicht aber bei George denkbar und darstellbar wäre.

Damit berühren wir die zweite Frage nach der Verbindlichkeit politischer Abgrenzungen im Rahmen literaturgeschichtlicher Argumentation. Seine Rechtfertigung erhält ein derartiges Verfahren aus der Tatsache, daß epochemachende Veränderungen des allgemeinen Bewußtseins meist wechselseitig politisch *und* literarisch determiniert sind. Das trifft besonders dann zu, wenn die politische Aktivität einer Zeit mit stark literarischen Komponenten durchsetzt oder gar ursächlich verknüpft ist. Niemand wird den Deutsch-Französischen Krieg dieser Kategorie zuordnen können, wohl aber die ihn krönende Proklamation des Deutschen Reiches. Die politische Einheit der Deutschen war von der Dichtung vor 1871 so lange und heftig gefordert und in der Forderung zugleich geistig vorweggenommen worden, daß der Akt der Realisierung nicht nur als politische Tat eines Einzelnen, Bismarcks, sondern in außerordentlich hohem Maße auch als die Realisierung eines literarischen Traumes erscheinen mußte. Geibels *Heroldsrufe* bestätigen das sehr eindringlich. Gesteigertes Interesse am amerikanischen Bürgerkrieg und am Freiheitskampf Italiens, an Persönlichkeiten wie Lincoln und Garibaldi, hatte in den sechziger Jahren die deutschen Träume mit fremder Realität genährt, bevor die literarisch längst antizipierte politische Veränderung im eigenen Lande erfolgen konnte. Das bedingte und bestimmte die allgemeine Bewußtseinsveränderung, die sich auch literarisch auswirkte.

Schon hier deutet sich an, daß die Jahreszahlen 1871 und 1890 mehr sind als politische Daten. In die Reichsgründung, einen politischen Akt, flossen, sei dies den Beteiligten bewußt gewesen oder nicht, die literarischen Impulse von Generationen ein. Der literarische Traum vom Deutschen Reich hatte seit eh und je einen utopischen Zug gehabt und sich zur Fundierung der Mittel des Mythos bedient. Urzeit und Zukunft sollten in eins gebracht werden. Das stellte, als strukturelle Spannung, eine außergewöhnliche Belastung für das neugeschaffene politische Gebilde dar, zumal mit den mythischen wie den uto-

pischen Vorstellungen konkrete Forderungen verknüpft waren. Es verwundert nicht, daß das Deutsche Reich als Resultat mythisch gebundenen Träumens unmittelbar nach seiner faktischen Gründung, gleichsam spiegelbildlich, zum Gegenstand eines neuen Mythos wurde. Die mit Erbitterung geführten innenpolitischen Auseinandersetzungen der siebziger und achtziger Jahre stehen nicht im Widerspruch dazu. Im Gegenteil: sie sprechen dafür, daß selbst bei der Erörterung handfester ökonomischer Probleme, wie des Monopols für Tabak und Branntwein, oder, weiter gefaßt, der «sozialen Frage» schlechthin seitens der Antagonisten ein radikal säkularisierter Glaubensfanatismus im Spiel war.

Auf der anderen Seite rückte das Deutsche Reich durch die Positionskämpfe der Parteien als «Idee» aus dem rein politischen Bereich heraus und wurde durch eben diese Ablösung mythisch überhöht. Politische Kritik am Reichsgründer und besonders am herrschenden Hause der Hohenzollern geriet in ständig wachsendem Maße in die Nähe der Gotteslästerung. Das beweist aufs schlagendste die Tendenz zur Mythisierung einer durch und durch realpolitischen Neugründung. Auch die Tatsache, daß es bei der «kleindeutschen» Lösung, also einem gesamtstaatlich-dynastischen Kompromiß, blieb, förderte diese Tendenz. Der Verlust, der durch den Verzicht auf den Einschluß Österreichs entstanden war, mußte ideologisch ausgeglichen werden. So wurde das kleinere politische Gebilde, die Notlösung, vermittels der Mythisierung in der Imagination der Zeitgenossen monumentaler gemacht, als es faktisch war. Die Literatur, das zentrale Wirkungsfeld der Imagination, liefert dafür vielfältige Beweise. Für sie bedeutet die Reichsgründung zunächst – direkt und in den Ausstrahlungen bis in sämtliche Daseinsbereiche hinein – den Zuwachs von unerhörter neuer Wirklichkeit. Aber dieses Gewinns an Wirklichkeit konnte die Literatur schon darum nicht froh werden, weil er – durch die Mythisierung des Realpolitischen – immer wieder in Verlust umzuschlagen drohte. So müssen wir für die Literatur der Jahrzehnte von 1871 bis 1890 generell mit einem zwiespältigen Verhältnis zur Realität rechnen.

Dieses zwiespältige Verhältnis zeigt sich zunächst einmal darin, daß die Literatur in ihrem Wirklichkeitsverständnis den Umschwung von Gewinn zu Verlust fast widerstandslos nachvollzieht. Sie wendet sich mit Vorliebe in den geschichtlichen Raum zurück, wobei es oft unklar bleibt, ob sie Geschichte als Medium der Darstellung der Gegenwart benutzt oder aber gegenwärtige Erfahrungen der Darstellung geschichtlicher Vorgänge dienstbar macht. Auch ist die unmittelbare Umsetzung der Gegenwart in Geschichte im Augenblick der Erfahrung weitverbreitet. In derartigen Balanceakten des Bewußtseins, in einer wechselseitigen Vermittlung von Geschichte und Gegenwart, soll die Realität gewahrt werden, während sie doch allzu oft aus eben jener Standpunktlosigkeit heraus zu Verlust geht. Standpunktlosigkeit, wie man sie als

ein Charakteristikum der Literatur der Jahrhundertwende gesehen hat, ist also schon in den siebziger und achtziger Jahren vorgeprägt. Ein weiteres Dilemma tritt hinzu. Die Realpolitik nach 1871 hat es nie vermocht, die Vor-Würfe der Literatur einzuholen. Das Deutsche Reich blieb weit hinter dem Traum vom Deutschen Reich zurück. Ebensowenig vermochte es die Literatur nach 1871, den Vor-Sprung der Realpolitik einzuholen, die erregender war als jedes fiktive Produkt. Die utopische Kluft blieb unüberbrückt.

Dabei ist den Anstrengungen, die in beiden Richtungen zur Überbrückung unternommen wurden, Größe nicht abzusprechen, wenn diese Größe auch im Bereich des Wollens bleibt und, weil die grundlegenden Spannungen nicht ausgeglichen werden können, im Bereich der Resultate jene fragwürdige Monumentalität zeitigt, die man als typisch für die Epoche nach 1871 anzusehen geneigt ist. In der Realpolitik bedient man sich kaum je literarischer Mittel, sondern fast ausschließlich der Architektur und der Bildhauerei. Davon wird noch zu reden sein. Die Literatur bevorzugt episch fundierte Formen des Monumentalromans. Gustav Freytag weiß folgende Erfahrung aus dem Deutsch-Französischen Kriege zu berichten: «Schon während ich auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherzog, waren mir immer wieder die Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in das römische Gallien eingefallen; ich sah sie auf Flößen und Holzschilden über die Ströme schwimmen, hörte hinter dem Hurra meiner Landsleute vom fünften und elften Korps das Harageschrei der alten Franken und Alemannen; ich verglich die deutsche Weise mit der fremden und überdachte, wie die deutschen Kriegsherren und ihre Heere sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben bis zur nationalen Einrichtung unseres Kriegswesens, dem größten und eigentümlichsten Gebilde des modernen Staates. Aus solchen Träumen und einem gewissen historischen Stil, welcher meiner Erfindung durch die Erlebnisse von 1870 gekommen war, entstand allmählich die Idee zu dem Roman ‹Die Ahnen›[1].» Präziser läßt sich das Wechselverhältnis von Literatur und Politik zur Zeit der Reichsgründung nicht bestimmen.

Bisher war der Blick auf das Jahr 1871 gerichtet. Für das Jahr 1890 ergibt sich ein ähnlicher Befund. Auch hier haben wir es mit einem Datum zu tun, das die Mythisierung eines realpolitischen Ereignisses bezeichnet. Allerdings wird dabei das Verhältnis zwischen Vorgang und Person, zwischen der Historie und ihrem Helden, neu akzentuiert. Während Bismarck 1871 als Schöpfer des Reiches fungierte und einzig und allein in dieser Funktion auch von seinen politischen Gegnern, die stets zahlreicher waren als seine Freunde, anerkannt wurde, erschien er 1890 als Opfer eines selbstherrlichen Monarchismus, also zerstört von dem Prinzip, dem er selber zeitlebens mit Leidenschaft angehangen hatte. Nicht mehr die Schöpfung, das Deutsche Reich, interessierte nun die Öffentlichkeit, sondern der Schöpfer und sein tragisch anmutendes persönli-

ches Geschick. Wiederum waren auch die Gegner bereit, ihre Anteilnahme nicht zu versagen und damit die Mythisierung der Person des ersten Reichskanzlers zu fördern, wie sie zuvor die Mythisierung des von ihm geschaffenen Reiches gefördert hatten. Dieser Vorgang zieht sich weit über das Jahr 1890 hinaus und bestimmt, nicht zuletzt in den sonderbarsten «Übertragungen» auf völlig andersgeartete politische Figuren wie Hindenburg oder Hitler, noch die folgenden Epochen.

Die Mythisierung Bismarcks vollzog sich nicht eigentlich im Raum der Realpolitik, sondern in deren Randzonen. Zahlreiche Bismarck-Standbilder – häufiger in Uniform als in Zivil, wie eine zeitgenössische Quelle stolz zu berichten weiß – und Bismarck-Türme überall im Land waren die greifbaren Zeugen dieses Prozesses. So verblaßt auch vom Standpunkt der Literaturgeschichtsschreibung aus die Thronbesteigung Wilhelms II. am 15. Juni 1888 zu einem Datum von vorwiegend dynastischem Interesse. Schon während der langen Regierungszeit Wilhelms I. und der neunundneunzigtägigen Herrschaft Friedrichs III. hatte Bismarck stärker im Blickpunkt weltweiten Interesses gestanden als die Monarchen, denen er diente. Das führte zu einer höchst irritierenden Doppelfixierung an Kaiser und Kanzler, die die latenten Spannungen, von denen die Rede war, nur verschärfte. Nicht der greise Kaiser, dem seines lauteren Charakters wegen allgemeine Verehrung entgegengebracht wurde, sondern sein Kanzler, der sich ständig explosiv gemischten Gefühlen aus Liebe und Haß konfrontiert sah, dominierte nach 1871 als politische Vaterfigur. Auch hier ist übrigens eine literarische Komponente nicht zu übersehen. In einem Zeitalter heftig, ja hektisch auflebender parlamentarischer Beredsamkeit übte Bismarck erhöhte Faszination aus, zumal er seinen Rang als Redner schon in den fünfziger und sechziger Jahren begründet und gefestigt hatte.

So darf man die beiden Jahrzehnte von 1871 bis 1890 auch aus literaturgeschichtlicher Sicht mit Fug und Recht die Ära Bismarcks nennen. Dabei ist es nun allerdings nicht damit getan, auf die literarischen Komponenten des Mythisierungsprozesses sowie des allgemeinen Interesses, das man der Person des ersten Reichskanzlers entgegenbrachte, zu verweisen. Der Zusammenhang zwischen der Leitfigur und der Literatur dieser Epoche muß tiefer gefaßt werden. Zunächst ist das allgemeine Interesse an Bismarck näher zu bestimmen. Es nährte sich aus der Tatsache, daß zwischen der mythisch überhöhten Gestalt und dem lebendigen, in die Kämpfe des Tages verstrickten homo politicus Spannungen von außerordentlicher Stärke vorhanden waren. So war es den Zeitgenossen jederzeit möglich, den Realpolitiker Bismarck ins Mythische zu transponieren, andererseits aber auch, die mythische Gestalt Bismarck durch realpolitische Details in die Wirklichkeit zurückzuholen. Metamorphosen dieser Art waren ihrer Ambiguität wegen den Freunden wie den Gegnern Bismarcks möglich und bis in den Bereich der politischen Karikatur hinein

zahlreich. Dabei taten sich je nach Situation die verschiedensten Perspektiven auf, wodurch die Imagination der Zeitgenossen fortwährend genährt wurde. Die dauernde Teilnahme am Dasein einer großen Persönlichkeit hielt Freunde und Gegner zwei volle Jahrzehnte hindurch in Bann.

Dieser Vorgang hat auch als solcher einen literarischen Aspekt: Zeitgenosse Bismarcks zu sein, hieß einem Drama beizuwohnen, dessen Schauplatz nicht auf das Theater eingegrenzt war. Politisches Leben wird zum Literatursubstitut, einem Substitut von derartigem Eigengewicht, daß sich die Literatur daneben kaum zu behaupten vermag, ja, ihrerseits als Lebenssubstitut vorübergehend in Verruf gerät. Ganz hat sie sich davon – trotz verzweifelter Anstrengungen vor allem um die Jahrhundertwende – bis zum heutigen Tage nicht zu erholen vermocht. Die Wirkungen der Ära Bismarcks erstrecken sich somit als atmosphärische Eintrübung über ein volles Jahrhundert. In den Auseinandersetzungen des Tages spielte dabei der Begriff des «Realismus» eine ständig wachsende Rolle. Einerseits diente er dazu, das Leben gegen die Literatur auszuspielen, andererseits bestimmte er auch die Positionskämpfe *innerhalb* beider Bereiche. In der energischen Forderung nach einer «realistischen» Haltung berührte sich die von Bismarck vertretene Politik mit der in seiner Ära allmählich in den Vordergrund drängenden jüngeren Literatur. Von hier aus gesehen stellt das Hauptmannsche Erstlingsdrama den Kulminationspunkt einer von langer Hand vorbereiteten «realistischen» Strömung dar.

Wir berühren hier das Stilproblem und damit Zusammenhänge, die über bloße Wechselbeziehungen hinausgehen und auf die zugrundeliegende Epochenstruktur verweisen. Bismarck interessierte nämlich nicht nur als Person, sondern als jemand, der «Stil hat». Man könnte so weit gehen und die Faszination durch die Person Bismarcks als eine Faszination durch seinen Stil deuten. So befindet sich die Literatur zwischen 1871 und 1890 nicht nur gegenüber der Politik, die die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit absorbierte, in einer fast hoffnungslosen Lage, sondern fast noch mehr gegenüber dem energischen Stilwillen Bismarcks, dem man auf literarischem Sektor nichts Gleichrangiges zur Seite setzen konnte. Der Stil Bismarcks ist in seiner Person gegründet. Wenn, nach den berühmten Worten Buffons, der Stil der Mensch ist, so ist damit zwar die epochale Dominanz des Bismarckschen Stils (sowie das generelle Übergewicht der Politik über die Literatur) erklärt, nicht aber dessen Eigenart und schon gar nicht dessen «realistischer» Charakter. Bismarck verfolgte seine politischen Ziele, die Gründung des Deutschen Reiches und die folgende Festigung dieses Gefüges nach innen und außen, mit einer Hartnäckigkeit, die in Krisensituationen in eine durch nichts zu brechende Härte überging. Dieser Zug leistete der Mythisierung Vorschub und resultierte im Klischeebild des «Eisernen Kanzlers». Hier ließe sich in oberflächlichem Sinne von «Realismus» sprechen.

Daneben aber steht eine überzüchtete Sensibilität, ein fast labyrinthischer Intellekt, der mit jener geradlinigen Hartnäckigkeit in einem zerreißenden Spannungsverhältnis steht. Diese Sensibilität verleiht Bismarck nicht nur eine menschliche Note im Sinne des Alltagsnahen, von jedermann Einsehbaren, sie ermöglicht ihm in Verbindung mit seiner Härte überhaupt erst das Erreichen seiner politischen Ziele. Noch ist Macht auf persönliche Wirkung gegründet und nicht schon, oder doch erst ansatzweise, an die Medien perfekter technischer Übermittlung delegiert. Nur als hochsensible, vollkommen auf seine Gegenspieler eingestellte Natur kann Bismarck «Realist» auch in einem tiefergreifenden Sinne sein. Richard M. Meyer hat die Signatur des letzten Jahrzehnts der Amtszeit Bismarcks mit dem Schlagwort «Nervosität»[2] zu bestimmen versucht; auch Bismarck partizipiert daran. Er ist als «Nervöser» durchaus ein Mensch der Moderne, ja der kommenden Zeit. Seine postum veröffentlichten *Gedanken und Erinnerungen* stellen auch literarisch unter Beweis, was er mit seinen schriftstellernden Zeitgenossen an psychologischer Einsicht und materialbewältigender Kraft gemeinsam, ja, was er ihnen voraus hat. Der Vergleich mit Fontane, den man gewagt hat, ist nicht zu hoch gegriffen. Bei der Projektion des gelebten Lebens in das literarische Dokument bleibt der Stil, der eine ganze Epoche geprägt hat, voll gewahrt.

Der Stil Bismarcks faszinierte in seiner Mischung aus Härte und Sensibilität. Ein politischer Eisenfresser kann nicht zwei Jahrzehnte lang seine Zeitgenossen in Bann halten, wohl aber ein «gemischter Charakter». So muß der spezifische «Realismus» Bismarcks und seiner Ära wohl in eben diesem Mischungsverhältnis gesehen werden. Auch das weist, nunmehr in positiver Wendung, weit über die hier abgesteckte Epoche hinaus in das kommende Jahrhundert hinein. Stil darf aber nicht nur aus Elementen der Person abgeleitet werden. Mit einer einseitig psychologischen Auslegung wäre wenig gewonnen. Die inneren Spannungen des Menschen Bismarck, die sich in einem Person und Epoche umgreifenden Stil ausprägen, müssen in den äußeren Spannungen der Epoche sichtbar gemacht werden. Wasserzeichengleich sind diese Spannungen noch in den Strukturen der folgenden Epochen abzulesen, um erst mit dem Jahre 1945 zu verlöschen. Berücksichtigt man alle bisher genannten Komponenten, so lassen sie sich auf die Formel «Hybris und Kritik» bringen, die umfassendste, die sich für den in Frage stehenden Zeitraum anbietet. Begreiflicherweise sind in dieser Formel die verschiedenen Daseinsbereiche noch ungeschieden.

Die Hybris der Bismarck-Ära hängt aufs engste mit dem Deutsch-Französischen Krieg und der folgenden Reichsgründung, also mit bedeutenden militärischen und politischen Erfolgen, zusammen. Der Stolz über diese Erfolge führte dazu, das faktisch Erreichte zu überschätzen und ins Monumentale zu vergröbern und zu vergrößern. Spätere Erfolge, etwa der Erwerb von Kolonien

in den Jahren 1884 und 1885, förderten den Verlust maßstabgerechten Sehens auf fatale Weise. Die Tendenz zur Mythisierung steht zu dieser hybriden Haltung in bedingt-bedingendem Wechselverhältnis. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß Kritik der Hybris durchweg die Waage hielt. Gerade Bismarck selber war von aller Hybris weit entfernt; seine Skepsis gegenüber den kolonialen Expansionstendenzen, auch gegenüber einer Hypertrophie des Flottenbaus, ist bekannt. Er durchschaute schon früh diesen auf Fehleinschätzungen der politischen Wirklichkeit beruhenden «falschen Realismus», dem eben die kritische Beimischung fehlte, die seinen eigenen Realismus funktionsfähig machte. Aufs Ganze gesehen waren jedoch die Gegengewichte nicht auf dem politischen Sektor zu finden. Der kritische Geist der Epoche dokumentierte sich weit stärker auf den Gebieten der Naturwissenschaft und der Technik. In sich von kritischem Realismus erfüllt, der allein eine wachsende Perfektion der modernen Welt zu garantieren vermochte, förderten sie doch wiederum nichtsahnend die hybriden Fehleinschätzungen politischer Observanz. Die Literatur selber schwankte recht unentschlossen zwischen beiden Polen. Noch ihr bedeutendster Vertreter, Friedrich Nietzsche, stand völlig im Banne dieses epochalen Spannungsfeldes.

Der Stoff, der vom Stil Bismarcks geprägt wurde, soll und kann hier nicht mit historischen Kategorien erfaßt werden. Einige Andeutungen, deren Verbindlichkeit für eine literaturgeschichtliche Auslegung der Epoche unmittelbar einsichtig ist, müssen genügen. Unverhüllt tritt der dramatische Charakter der Bismarckschen Existenz hervor. Schon die Zeitgenossen sahen hier sehr richtig nicht bloß formale Kontroversen nach parlamentarischen Spielregeln, sondern elementare Kämpfe ohne Schonung der Person. Die schwersten Auseinandersetzungen waren innenpolitischer Natur. Das Parlament, der Reichstag, wurde in geradezu antik-agonalem Sinne zum Kampfplatz. Der sogenannte Kulturkampf gegen die römisch-katholische Kirche, in den jahrhundertealte Ressentiments in äußerster Heftigkeit einflossen, und der ohne jede historische Rükkendeckung geführte Kampf gegen die organisierte Arbeiterschaft, der im Sozialistengesetz vom 21. Oktober 1878 gipfelte, waren «Dramen», die jeden «Zuschauer» zum Mitspieler machten. Siege und Niederlagen Bismarcks wechselten, und sie verstärkten den Eindruck eines gelebten politischen Dramas, das erst im Jahre 1890 sein allgemein als tragisch interpretiertes Ende fand. Wo die Kämpfe Bismarcks als Stoff in die dramatische Dichtung der Epoche einflossen, büßten sie notgedrungen ihre realitätsgebundene Intensität und Dynamik ein.

In der Ära Bismarcks stehen nicht einfach anonyme politische Mächte gegeneinander. Die Mächte sind durch Personen repräsentiert, die im Bewußtsein der Öffentlichkeit so scharfe Umrisse haben, daß sie in Konfliktsituationen bis zur Karikatur verzerrt werden können. Für die Monarchien ergibt sich

das von selber: die Kaiser von Rußland, Alexander II. und Alexander III., und der Kaiser von Österreich, Franz Joseph, waren allbekannte Mit- und Gegenspieler Bismarcks. Aber auch die Repräsentanten des republikanischen Frankreich wie etwa Léon Gambetta gewannen als Figuren auf der politischen Bühne Kontur. Das Interesse konnte sich je nach Bedarf auf die epochalen Kräfte oder auf die Personen verlagern, in denen jene Kräfte wirkten oder derer sie sich bedienten. Die Diskrepanz zwischen der von Bismarck praktizierten traditionellen Kabinettspolitik und der faktischen, Kabinettseinflüssen bereits weitgehend entzogenen Weltlage ist dabei unaufhebbarer Bestandteil der dramatischen Spannungen. Nicht übersehen werden darf ferner, daß sich auch Menschen und Mächte wechselweise miteinander konfrontiert sahen. Nur so (und nicht als Folge «reaktionärer» Erziehung und Gesinnung) läßt sich Bismarcks Versagen gegenüber der deutschen Arbeiterbewegung verstehen. Mit Mächten, die noch durch Personen repräsentiert werden konnten, vermochte er sich kraft seiner Sensibilität auseinanderzusetzen; der anonymen Bewegung gegenüber, die zwar nicht auf Repräsentanz verzichten wollte, aber ihrer prinzipiell nicht bedurfte, war er hilflos.

Die Zukunft, insbesondere die politische Zukunft, war nicht auf Seiten der «unzeitgemäßen» Schöpfung Bismarcks. Die Gründung des Deutschen Reiches als Verwirklichung einer Utopie erwies sich als Rückfall in die Tiefe der Vergangenheit. Dieser Rückfall signalisiert Zukunftslosigkeit. Übrigens ist auch diese Zukunftslosigkeit ein Element des Bismarckschen «Realismus». Sie unterscheidet sich radikal von der Zukunftslosigkeit Österreichs, die ein Resultat der Fülle, nicht des Mangels war. Es muß festgehalten werden, daß die Zeit von 1871 bis 1890 in Österreich keine selbständige geschichtliche oder literarische Phase ausmacht. Gegenwart ist mit Vergangenheit vollgeschöpft und wohl auch zugeschüttet, der Einzelne atmosphärisch in die Gesamtepoche eingebettet. Das beweist jeder Blick auf die österreichische Literatur dieser Ära, etwa auf einen so bedeutenden Erzähler wie Ferdinand von Saar. Alle Konflikte sind hier innerhalb eines Kosmos en miniature aufgehoben, geborgen, und das schon darum, weil in der Gegenwart die Vergangenheit insgesamt präsent ist. Zur radikalen Isolation zeitgenössischer Probleme, die nur in der Isolation darstellbar sind, kann es nicht kommen. Alles Epochenspezifische verschwimmt in einer Situation des permanenten Übergangs. Elemente und Probleme aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sind zwischen 1871 und 1890 in der österreichischen Literatur in weit höherem Maße virulent als in der reichsdeutschen; zugleich aber zeichnen sich in ihr bereits Elemente und Probleme der kommenden Jahrhundertwende ab. Auch dafür liefert Ferdinand von Saar überzeugende Beweise. Ohne Rückendeckung durch ein politisches Gebilde mit «Zukunft» sieht man sich dem Verfall ausgeliefert und gleichzeitig auf die Beschreibung dieses Verfalls verwiesen.

Die reichsdeutsche Literatur dagegen sieht sich mit einem politischen Neubeginn konfrontiert, der die Forderung eines literarischen Neubeginns in sich birgt. Dieser Neubeginn aber wird durch die latente Zukunftslosigkeit korrumpiert. Einerseits sind Rückgriffe auf geschichtliche Stoffe die Folge, wobei das Hereinnehmen von Geschichte in die Gegenwart etwas Krampfhaftes an sich hat; andererseits konzentriert man sich in fast manischer Beschränktheit auf «moderne» Themen, wobei die Modernität an der Bedeutung abgelesen werden kann, die man den anonymen Mächten, insbesondere dem Sozialismus, zubilligt. In der zeitkritischen Literatur zumal erscheint die einzelne Figur nicht mehr in die Gesamtepoche eingebettet, sondern bestenfalls in eine ihrer Strömungen. Das Ganze tritt nur als Konglomerat von Parteien, Gruppen, Strömungen in Erscheinung; die einzelne Figur steht nur für ihre Partei, ihre Gruppe, treibt in ihrer Strömung. Damit hört die dargestellte Welt auf, ein Kosmos en miniature zu sein. Es ist kein Zufall, daß Bismarck die Romane von Julius Stinde besonders schätzte[3]. Ihr Mangel an «Welt» ergab sich durch die Begrenzung auf das Berliner Kleinbürgertum und konnte mühelos als «realistische» Darstellungsweise interpretiert werden. Überfluß an «Welt» dagegen ließ sich nur durch Ausschlachten der Geschichte erzielen, wie es von Gustav Freytag, Georg Ebers und Felix Dahn rücksichtslos betrieben wurde. In einem Gespräch mit Dahn äußerte Bismarck sein Einverständnis auch mit dieser literarischen Verfahrensweise[4].

Wenn hier von reichsdeutschen Verhältnissen die Rede ist, so ist damit in erster Linie Berlin gemeint. Nach 1871 konzentrierte sich hier nicht nur das politische, sondern auch das gesellschaftliche und das literarische Leben. Nachdem Berlin von der Hauptstadt Preußens, also einer größeren Residenz, zur Reichshauptstadt geworden war, setzte ein rapider Wachstumsprozeß ein, der schon von den Zeitgenossen als ungesund kritisiert wurde. Berlin löste sich aus dem Verband von Residenzen wie München, Stuttgart, Karlsruhe oder Dresden, ohne sich doch, substantiell, einer alten Kaiserstadt wie Wien annähern zu können. Auch gegenüber Hauptstädten wie London und Paris bestand von den Traditionen her ein Nachholbedarf, der nicht von heute auf morgen einzubringen war. Die hektische Gegenwartsbefangenheit der beiden Jahrzehnte nach der Reichsgründung – Nietzsche rügte sie als «die Krankheit der würdelosen Hast»[5] – beweist die allerseits untergründig gefühlte Zukunftslosigkeit. Die Vergangenheit Berlins war preußisch und ließ sich nicht ohne weiteres für das Reich und seine gewollte Zukunft vereinnahmen. Auch widersprach die dezidiert prunklose Repräsentationskraft Preußens dem übersteigerten Prunkbedürfnis der Epoche nach 1871. Die Spannungen zwischen den preußischen und den reichsdeutschen Elementen, die sich sehr bald städtebaulich und architektonisch ausprägten, reichten tief. Man hat nicht zu Unrecht von gründerzeitlichen Wucherungen um den preußischen Kern der Stadt

gesprochen, die deren Wesen zerstört hätten. In Fontanes Berliner Romanen vor allem werden diese Spannungen zurückhaltend, aber exakt thematisiert.

Das Wachstum Berlins war eine Folge von Spekulationen, wie sie sich nun von allerorts auf das politische Zentrum des Deutschen Reiches richteten. Der «neue» Reichtum floß in der «neuen» Reichshauptstadt zusammen. Eine gigantische Bautätigkeit auf dem öffentlichen wie auf dem privaten Sektor setzte ein. Fabriken und Industrien wurden gegründet und zogen Massen von Arbeitern an. Aber diese Industrie war auf die Dauer kapitalmäßig nur ungenügend gedeckt. Börsenschwankungen und -stürze führten zu Betriebseinstellungen und Arbeitslosigkeit. Der jähe Übertritt in eine Phase des Hochkapitalismus mißglückte. Die Eisenbahnkrise von 1873 signalisierte das unmißverständlich. Die «soziale Frage», wie man es, ökonomische Lage und politische Bewegung in eins fassend, allgemein nannte, stellte sich in Berlin in besonderer Schärfe, zumal der dauernden sozialen Gefährdung und Not weiter Bevölkerungsschichten der ständig wachsende Reichtum eines kleinen Kreises kraß entgegenstand, der in den ökonomisch unruhigen Zeiten allen Krisen zum Trotz ungeheuren Reichtum zu horten vermochte. Das prägte sich topographisch in der sozial gegenläufigen Entwicklung der verschiedenen Berliner Stadtteile aus. Auch diese Vorgänge werden vom «Berliner Roman», von dem im folgenden Kapitel zu reden sein wird, exakt gespiegelt. Berlin wurde, wie Adalbert von Hanstein treffend formulierte, «in Art und Unart eine Weltstadt»[6].

Beides, Art und Unart, drückte sich am sinnfälligsten in der Architektur aus. Zwar unterschied sich Berlin im Stil seiner nach 1871 errichteten Bauten nicht von anderen großen deutschen Städten, doch war dieser Stil aus rein quantitativen Gründen dort augenfälliger als anderswo. Nach dem Ausklingen des Klassizismus, der bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts München und Berlin beherrscht hatte, setzte sich in ganzer Breite ein Stileklektizismus durch, als dessen Vorstufe man jenen Klassizismus durchaus sehen kann, zumal er einer seiner wesentlichsten Elemente blieb. Nebeneinander verfügte man frei über Stilelemente der Antike, der Gotik, auch der Backstein-Gotik, der Renaissance und des Barock. Die freie Verfügung bezieht sich dabei nicht nur auf die mögliche Wahl zwischen diesen Stilen, sondern auch auf ihre beliebige Mischung bei einzelnen Gebäuden oder Gebäudekomplexen. Im Zuge der Reichsgründung rückten Imitationen des Baustils des 15. und 16. Jahrhunderts, der als «deutsche Renaissance» begriffen wurde, in den Vordergrund. Der Renaissancestil sollte generell den repräsentativen Rang garantieren, wie er vor allem den öffentlichen Gebäuden zukam, seine «deutsche» Variante zusätzlich die politische Bindung an das neugeschaffene Reich bestätigen. Ob er darüber hinaus die «Einstellung der Gründerjahre zu ‹Kampf› und ‹Polemik›» dokumentiert, wie Richard Hamann[7] glaubt, dürfte

fraglich sein. Daneben erfreuten sich Imitationen des Barock, dessen Stil generell als feierlich-erhaben galt, besonderer Beliebtheit.

Man hat in diesen Monumentalbauten in vergangenen Stilen meist allzu vorschnell Beweise für die innere Hohlheit und den falschen Pomp der Epoche, ja geradezu Symbole für bodenlose Spekulationen in großem Stil gesehen und dabei die positiven Aspekte fast völlig vernachlässigt. Entscheidend ist, daß nicht nur Parlamente, beispielsweise das von Paul Wallot entworfene, 1884 begonnene Reichstagsgebäude zu Berlin, Regierungsgebäude und Kirchen im eklektizistischen Monumentalstil errichtet wurden, sondern auch Bahnhöfe, Post- und Telegrafenämter, Kaufhäuser und Fabriken. Das bedeutet aber, daß Technik und Verkehr, Handel und Industrie im Medium dieser eklektizistischen Architektur unmittelbar und uneingeschränkt in das allgemeinverbindliche Wertsystem aufgenommen wurden. Darin findet der spezifische «Realismus» der Epoche eine seiner charakteristischsten Ausprägungen. Der architektonische Stil der Gründerzeit, ein Mischstil, der einzig und allein durch seine Monumentalität Einheitlichkeit gewinnt, integriert völlig neue Bereiche. Er tut es, ohne daß er isolierbare ästhetische Sonderansprüche stellt. Insofern ist er, entgegen der landläufigen Meinung, ehrlicher als der spätere Funktionalismus, der Zweck- und Repräsentativbauten gern eine künstlerische Bedeutung unterschieben möchte, die sie gerade von ihrer Funktion her nicht haben können.

Die Monumentalarchitektur bedurfte zur Gliederung ihrer überdimensionalen Außenflächen wie zum Schmuck ihrer Innenräume der Bildhauerei. Auch bei der Bildhauerei der Ära Bismarcks kann man einer negativen Wertung, die den Imitationscharakter und den Stileklektizismus betont, eine positive Wertung entgegensetzen, die die engen Bindungen zwischen künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Wirklichkeit hervorhebt. Bildhauerei war weitgehend Auftragsarbeit einer Öffentlichkeit, die im Gelieferten ihr gesteigertes politisches Selbstgefühl ausgedrückt sehen wollte. Die Tatsache, daß sich Kunst und Öffentlichkeit im Einklang befanden und wenigstens darin den vorzugsweise imitierten Zeitaltern der Renaissance und des Barock glichen, kann mit dem Hinweis auf den gesunkenen Geschmack beider nicht aus der Welt geschafft werden. Selbst die Siegessäule zu Berlin, seit eh und je als ideenlos in Verruf, drückt eben das, was sie ausdrücken soll, vollendet aus: einen politischen Triumph, der einen utopischen Traum aufs «Realistische» reduziert hatte und schon im Augenblick seiner Realisierung im zuvor angedeuteten Sinne ohne Zukunft war. Das Artefakt, zukunfts-, ja zeitentleert, wird unversehens zum Petrefakt.

Das «Byzantinische» der Kunst nach 1871, das so oft getadelt worden ist, hat im Fehlen eben der Zeitdimension seinen Grund. Man darf sogar so weit gehen und die Hypertrophierung der räumlichen Dimensionen auf diesen totalen Schwund der zeitlichen Dimensionen zurückführen. Die Bildhauerei

der Ära Bismarcks hat nicht nur wegen ihres Auftragscharakters ein enges Verhältnis zur Architektur. Hinzu kommt ein Aufleben der Denkmalsplastik, die als hybride architektonisch-bildnerische Mischform gesehen werden muß. Das gilt besonders von nationalen Monumenten wie dem Hermannsdenkmal, das, 1838 begonnen, 1875 vollendet und eingeweiht werden konnte, und dem Niederwalddenkmal von 1883, das in Planung und Ausführung voll und ganz ein Produkt der Ära Bismarcks war. Aber auch das Standbild und dessen Potenzierung, das Reiterstandbild, sowie das Brustbild sind durch den Zug zur Monumentalität charakterisiert. Herrscher und Heerführer des Kaiserreichs waren die beliebtesten Objekte. Die Mythisierung zu Lebzeiten, wie sie der erste Reichskanzler erfuhr, wird im Bereich der Bildhauerei auf einen größeren Personenkreis übertragen. Stilistisch dokumentiert sie sich, bei im übrigen realistischer Porträttreue, in einer Häufung mythologisch-allegorischer Paraphernalia. Aus den zahlreichen Künstlern im willigen Dienst der Öffentlichkeit ragt Reinhold Begas, Mitglied einer weitverzweigten Berliner Künstlerfamilie, heraus. Für die Börse und das Zeughaus zu Berlin arbeitete er seine Borussiagruppen, überzeugende Figurationen der herrschenden Mächte des Kapitals und des Militärs. Die Blütezeit von Begas fällt in die Ära Bismarcks, auch wenn er seine monumentalen Standbilder Kaiser Wilhelms I. (1897) und Bismarcks (1901) als Denkmale im genauesten Wortsinne erst um die Jahrhundertwende schuf.

Auch die Malerei liebte das monumentale Format. Allerdings setzte hier noch weniger als bei Architektur und Bildhauerei der Trend zum Überdimensionalen erst mit dem Jahre 1871 ein. Schon die Historienmalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts füllte, sei es in Öl-, sei es in Freskotechnik, große Flächen. Nunmehr erlebt die Historienmalerei ihre zweite Blüte. Geboren aus den Träumen von neuer politischer Größe war sie zunächst, seit den vierziger Jahren, im Rückgriff Vor-Wurf und damit optische Aufforderung zu aktiver Zukunftsgestaltung; nach der Realisierung der erträumten politischen Größe im Akt der Reichsgründung sollte der Rückgriff das Erreichte, die in Wirklichkeit umgesetzte Forderung, legitimieren. Damit bekommt die Historienmalerei plötzlich eine realpolitische Bedeutung, der sie, die Schlachtenmalerei ausgenommen, letztlich nicht gewachsen war. Bezeichnend dafür ist, daß sie ins Genrehafte und in den Farbreiz ausweicht. Monumentalität, bei Architektur und Bildhauerei eine mit den Kunstgattungen geradezu identische Eigenschaft, wird ersetzt durch einen höchstgesteigerten Sensualismus, der sich vor allem der Farbe in ebenso überraschenden wie aufreizenden Mischungen bedient. Insbesondere werden Brauntöne, die dem Bild eine gewisse Patina und damit historische Verbindlichkeit verleihen, mit außerordentlich grellen Farbpartikeln kontrastiert, die eine unmittelbar zündende, ganz und gar gegenwärtige Vitalität garantieren. Die Literatur, im gleichen epochalen Dilemma gefangen, ver-

suchte ebenfalls das Großflächige, Monumentale durch das Genrehafte zu ersetzen. Dafür liefert der historische Roman der Bismarck-Ära zahlreiche Beweise.

Auf Grund der widerspruchslosen Übereinstimmung von Kunst und Öffentlichkeit ist auch auf dem Gebiet der Malerei der berühmteste Vertreter zugleich der bedeutendste: Hans Makart. Die Zeitgenossen waren bereit, auch die Kunst Makarts, wegen ihrer fast physiologisch erfahrbaren Wirkung, als «realistisch» zu begreifen und im Einklang mit der Bewußtseinsveränderung von 1871 zu sehen. Daß Makart Geschichtliches stark persönlich-erotisch einzufärben liebte, am hinreißendsten im «Einzug Karls V. in Antwerpen» (1878), förderte diese Wirkung, füllte es doch, den Zeitgenossen wohl unbewußt, eben jene Leerräume aus, die im politischen Bereich bestanden. Auch ist eindeutig, daß gerade an diesem Punkte die Wirkung der Wiener Kultur auf Berlin schon früh begann. Im Deutschen Reich nahm sich die Malerei bevorzugt der Ereignisse von 1870/71 an. Anton von Werner malte im Auftrag Kaiser Wilhelms I. die Kaiserproklamation zu Versailles zunächst in Öl und führte sie dann, in zweiter Fassung, auch als Fresko für die Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses aus. Ein Zweig der Historienmalerei, die Schlachtenmalerei, gewann nun an Gewicht. Die Schlachtenmaler wollten, ohne jede ästhetische Brechung, die militärischen Grundlagen der neuen politischen Situation unmittelbar und «realistisch» vor Augen führen. Die Schlachtenmalerei war zeitversetzte Berichterstattung, auf überzeitliche Dauer angelegt. Neben Louis Braun, Wilhelm Camphausen und Otto Faber du Faur ist vor allem Georg Bleibtreu zu nennen, der sich bereits zwei Jahrzehnte lang als Maler preußischer Kriegstaten bewährt hatte, bevor er für weitere zwei Jahrzehnte seine Schaffenskraft Themen aus dem Deutsch-Französischen Krieg widmete. Sein Sohn Karl Bleibtreu versuchte dann später eine Literarisierung des Schlachtenbildes.

Wenn hier von monumentalen oder überdimensionalen Formaten die Rede ist, so ist doch, faßt man die tatsächlichen Maßverhältnisse ins Auge, meist das Malen in Lebensgröße gemeint. Da es so gut wie immer um eine bestimmte, genau fixierte historische Situation geht, in die mehrere, oft sogar zahlreiche Personen gestellt sind, ergibt sich eine Ausweitung des Formats von selber. Es verwundert darum nicht, daß die Überführung der geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Realität in Gemälde gleicher Größenordnung – eben dieser gleichen Größenordnung wegen – umgekehrt und das Gemälde in die Realität zurückgeführt werden kann. Es entstehen «Gemälde», deren Personal nicht in die Fläche der Leinwand gebannt bleibt, sondern vor die Leinwand tritt. Dieser Prozeß führt partiell in die Literatur zurück. Das geschichtliche Schauspiel nämlich präsentiert sich als eine Folge von «lebenden Bildern», deren Arrangement vollkommen in Analogie zur Historienmalerei und ihrem spezifischen Stil erfolgt. Der «Realismus» der Malerei wird auf das Kostüm der

Schauspieler, auf Requisiten und Bühnenbilder angewandt, wobei sich die Bühnenbilder durchaus noch als vom Personal entblößte Gemälde darbieten. Der Historienmalerei entsprechend erfolgt eine Massierung von Personen. Damit wird der Bühnenstil der Großen Oper auf das Schauspiel übertragen, bei dieser Übertragung allerdings vom Statisch-Kultischen ins Dynamisch-Realistische aufgelöst. Der Chor der Oper spaltet sich auf in eine Vielzahl einzelner Figuren, deren jede ihre erkennbare Eigenart besitzt, auch wenn sie nicht zu den Hauptfiguren zählt.

Dieser neue Bühnenstil in Analogie zur Historienmalerei wurde von Herzog Georg von Meiningen entwickelt. Daß man ihn als betont «realistisch» verstand, bedarf keiner weiteren Erinnerung mehr. Das erste Gastspiel des Meininger Hoftheaters am 1. Mai 1874 in Berlin mit Shakespeares *Julius Cäsar* ist von den Zeitgenossen einhellig als epochales theatergeschichtliches Ereignis begrüßt worden. Das Spiegelbild stand, wenn man so sagen darf, unter denselben Gesetzen wie das Urbild. Noch die theatralische Reproduktion eines geschichtlichen Ereignisses war in sich ein historischer Akt höchsten Ranges. So zeitigte die Ära Bismarcks, die ihre eigene geschichtliche Bedeutung so selbstbewußt zur Schau trug, zugleich irritierende Ableitungen dieses Selbstverständnisses im Medium der Historie. Die unwidersprochene Akklamation des Meininger Stils, der durch Gastspiele des Ensembles weit über das Deutsche Reich hinaus Schule machte, beweist seine allgemeine Verbindlichkeit. Dabei muß die Rückführung dessen, was zunächst die bildende Kunst aus der Realität abgeleitet hatte, in die spiegelbildliche Realität der Bühnenwelt nicht notwendigerweise schon als «neuer Stil» verstanden werden. Man könnte, gerade im Hinblick auf besagte Spiegelbildlichkeit, vom Bewußtmachen eines bereits vorgeprägten Stils sprechen. Die Bühne erschiene dann als epochaler Ort dieses Bewußtseinsprozesses, das Meininger Ensemble einschließlich seines Leiters als Vollstrecker latenter Wünsche der Zeitgenossen.

Anders liegen die Verhältnisse bei einem theatralischen Unternehmen, das ebenfalls in die Zeit der Reichsgründung fällt: den von Richard Wagner initiierten Bayreuther Festspielen. Am 22. Mai 1872 wurde der Grundstein des Festspielhauses gelegt, das vier Jahre später mit der ersten Gesamtaufführung der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, die zwischen dem 13. und 17. August 1876 erfolgte, eröffnet wurde. Der Gedanke eines Festspiels spezifisch deutscher Prägung zieht sich durch das gesamte 19. Jahrhundert. Seine Basis ist politischer Natur: im Rahmen eines Festspiels, sei dieses nun Luther, Schiller oder wem immer geweiht, sollten sich die Deutschen zusammenfinden, um wenigstens im festlichen Hochgefühl das sein zu können, was sie in der Realität noch nicht waren: eine Nation. Auch Wagners Festspielpläne, gehegt, seit er im *Tannhäuser* das Fest als ein zentrales Thema seiner Bühnendichtungen entdeckt hatte, bewegten sich zunächst in diesen Gleisen. Seine Versuche,

zunächst radikal demokratische Impulse, später die Mittel und Möglichkeiten einer Monarchie, der bayrischen unter König Ludwig II., für seine Zwecke zu nutzen, schlugen fehl oder zeitigten nur partielle Erfolge. Mit der Gründung des Deutschen Reiches wuchs sich Wagners zäh verfolgter Plan zu einer Art von «Parallelaktion» aus, in welche nach wie vor außergewöhnlich starke Impulse auch politischer Art einströmten. Der politische Traum, 1871 erfüllt, drängte nun auf eine monumentale Bestätigung im ästhetischen Bereich. Das Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung war, als energische Zusammenfassung aller Künste auf der Höhe der Zeit, dafür hervorragend legitimiert. Daneben setzte die Spekulationssucht der Gründerjahre, von Wagner genial genutzt, die notwendigen finanziellen Mittel für den Bau des Festspielhauses frei. Auch das war epochenspezifischer «Realismus».

Die Zeitgenossen waren davon fasziniert. In der Faszination schwang die Erkenntnis mit, daß hinter dem «Realismus» Wagners ein Stilwille stand, der sich in seiner Intensität nur mit dem Stilwillen Bismarcks gleichsetzen ließ Wenn hier von einer «Parallelaktion» die Rede ist, so meint das eine Aktion gleichen Ranges. Die künstlerische Großtat (nur das hochpathetische Wort kann der Sache gerecht werden) dient nicht nur der festlichen Überhöhung oder der geistigen Legitimierung der politischen Großtat: sie hat gleiches Gewicht. Die Gründung der Bayreuther Festspiele durch Wagner steht, essentiell, zur Gründung des Deutschen Reiches durch Bismarck nicht in einem abgeleiteten, sondern in einem gleichgewichtigen Verhältnis. Wagner war sich dessen voll bewußt. Anläßlich der ersten Festspiele 1876 empfing er die Herrscher Deutschlands, darunter Kaiser Wilhelm I. und König Ludwig II. von Bayern, als einer ihresgleichen. Man hat darin Überheblichkeit, ja den tadelnswerten Größenwahn des Künstlers schlechthin gesehen, und doch spricht aus Wagners Haltung nichts als eine sehr genaue Einschätzung und Abwägung des faktisch Erreichten im Rahmen der gesamten Epoche. Verglichen mit Bismarck, arbeitete Wagner in flüchtigerem, aber zukunftshaltigerem Material. Nicht Menschen der Tat spielte er gegeneinander aus, sondern Menschen, deren Tun bereits eine völlige Auslieferung an die Welt des Spiels voraussetzte. In den Briefen beider ist das nachzulesen.

Bayreuth ist die fundamentale Tat der Bismarck-Ära. Die künstlerische Gründung Wagners als die dauerhaftere gegen die politische Gründung Bismarcks auszuspielen, ist also möglich, wäre aber nicht im Sinne Wagners, der Entsprechungen, auch agonal angereicherte, sah, nicht aber Spaltungen zwischen Politik und Ästhetik, zwischen Gesellschaft und Kunst. Die Entsprechung zwischen Politik und Ästhetik läßt sich an der konsequenten Verfolgung eines unverrückbar gesetzten Ziels ablesen, die Entsprechung zwischen Gesellschaft und Kunst an der Zusammenführung aller Künste im Gesamtkunstwerk. Einzig das Gesamtkunstwerk konnte den Hunger nach Monumentalität, wie wir

ihm auch in der Architektur und den bildenden Künsten begegnen, stillen. Daß von Wagner die Musik in das Gesamtkunstwerk miteingebracht wurde, erhöhte die Faszination. Untergründige Zusammenhänge zwischen Wagners Musik und einem überzüchteten Sensualismus, wie er sich vorzugsweise in der Malerei Makarts ausdrückt, sind durchaus spürbar. Zugleich gewinnt das monumental angelegte Gesamtkunstwerk, als solches, wie zeitgenössische Kritiken, und zwar gerade wohlwollende, klagen, über menschliches Fassungsvermögen hinausgehend, durch den Sensualismus der Musik eine unmittelbar anrührende Lebendigkeit, wie sie der Monumentalkunst nach 1871 allzu oft abgeht. Der Gipfel des Monumentalstils bezeichnet damit zugleich, eben durch Einbeziehung der Musik, die Rückgewinnung einer neuen Intimität.

Konnten wir bereits im politischen Bereich eine Tendenz zur Mythisierung der zentralen Gestalt, Bismarcks, feststellen, so müssen wir dies im Bereich der Künste für Wagner tun. Ja, Wagner leistet durch den besonderen Stoff seiner Werke dieser Mythisierung Vorschub und ermöglicht seinen Zeitgenossen durch Identifikation mit dem, was im Gesamtkunstwerk vorgeführt wird, ein Partizipieren an diesem Prozeß, der Anstrengungen voraussetzt, aber auch die Anstrengung lohnt. Das gilt besonders für die Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Die Wahl eines Stoffes aus der germanischen Mythologie läßt sich zunächst einfach aus den nationalen Impulsen des Festspielgedankens verstehen. Aber schon durch das Einfließen konstitutiver Elemente der Schopenhauerschen Philosophie, vornehmlich des Erlösungsgedankens, wird das Nationale überlagert, ohne doch völlig ins Private überführt zu werden. Durch diese Annäherung ans Private, wie sie sich in den Wandlungen manifestiert, die die Gestalt Wotans durchmacht, wird die Verbindlichkeit des zugrundeliegenden Mythos in einer modernen, von der Politik und der Technik bestimmten Wirklichkeit bewahrt. Daß *Der Ring des Nibelungen* in verschlüsselter Form eine Analyse der Epoche ist, in der Wagner lebte und litt, hat als erster George Bernard Shaw erkannt und 1898 in seiner Studie *Der perfekte Wagnerianer* ausgesprochen.

Deutsche Kritiker, vor allem unter den Zeitgenossen Wagners, reagierten anders. Sie begnügten sich häufig damit, tadelnd festzustellen, daß der mythologische Stoff Wagners zwar den nationalen Wünschen entgegenkomme und den Hoch-Zeiten, die Deutschland durchlebe, voll entspreche, von Wagner aber durch einen «Realismus», der den nationalen Idealen geradezu Hohn spreche, verdorben worden sei. Der Stoff bestätige die nationale Größe, die Zubereitung des Stoffes dagegen stelle sie in Frage. Vorzugsweise an den Protagonisten Siegfried, dessen Rohheit man gar nicht genug mißbilligen konnte, knüpfte sich die Kritik. Das konnte nicht einfach daran liegen, daß man in Siegfried noch den Anarchisten witterte, der die Gegenwart negiert,

um in das Wagnis einer ungesicherten Zukunft hinauszuschreiten, so wie ihn Wagner ursprünglich, im Banne der Revolution von 1848, angelegt hatte. Denn man glaubte in der Gegenwart der Jahre nach 1871 eine bindende Garantie der Zukunft zu besitzen, wenn man auch gerade deswegen auf jede Abweichung, auf jeden Zweifel empfindlich reagierte. Der wahre Grund für die negative Reaktion dürfte vielmehr in Wagners dezidiertem Stilwillen zu suchen sein, in seiner Weigerung, den Stoff im Sinne eines politisch determinierten Optimismus zu glätten und zu entschärfen. In der Weigerung, sich den ureigenen «Realismus» durch Forderungen anderer verstellen zu lassen, berühren sich Bismarck und Wagner, die beiden antagonistisch miteinander korrespondierenden stilprägenden Kräfte dieser Ära.

Berühren sich Wagner und Bismarck in ihrer «realistischen» Haltung, so treten sie doch scharf auseinander, wenn wir ihre Werke in den Blick nehmen. Nicht nur liefert Wagner als Künstler keine Apotheose der Bismarckschen Tat: er stellt deren Resultate schlechthin in Frage. Kein größerer Kontrast ist denkbar als zwischen dem neugegründeten, von hektischem Optimismus erfüllten Deutschen Reich einerseits und dem tiefverwurzelten Pessimismus der Wagnerschen Tetralogie, insbesondere der *Götterdämmerung*, andererseits. Mit einem Hinweis auf die zeitlich ein Vierteljahrhundert zurückliegende Konzeption der *Götterdämmerung* als Große Oper unter dem Titel *Siegfrieds Tod* ist das Problem nicht aus der Welt geschafft. Immerhin fällt der Kompositionsentwurf in die Jahre zwischen 1870 und 1872 und die Vollendung der Partitur in das Jahr 1874. Es muß also untergründige Berührungspunkte zwischen beiden Bereichen geben. Wir können Weltanfangs- und Weltuntergangsstimmung, wie sie hier so kraß aufeinandertreffen, simultan als zwei Seiten derselben Medaille sehen. Wir können aber auch ein bewußtes Infragestellen dieser – wie jeder – politischen Gründung seitens des Künstlers vermuten. Wiederum wäre es billig und falsch, hier Besserwisserei, Hochmut oder gar verborgene Schadenfreude von seiten Wagners zu sehen. Eher schon ließe sich darauf schließen, daß Wagner verborgene Ängste der Epoche rücksichtslos zum Ausdruck gebracht, wortwörtlich auskomponiert habe. Durch nichts ist belegt, daß Wagner die Hoffnung auf Dauer des Reiches nicht mit seinen Zeitgenossen geteilt hätte. Um so überwältigender wird die Sorge Laut. Im Trauermarsch der *Götterdämmerung* sind die Zusammenbrüche von 1918 und 1945 präfiguriert.

Wagners Pessimismus vollzieht im vornherein die Aufhebung aller politischen Ordnungen. Die Impulse des Revolutionsjahrs 1848 sind in Wagner nie erloschen. Der anarchisch eingefärbte Traum vom neuen Menschen wird – etwa in Parsifal, diesem subtileren, vergeistigteren Siegfried – weitergeträumt, eben weil sich die Reichsgründung von 1871 dem Tieferblickenden nur als eine Schein-Erfüllung darstellte. Nicht zufällig fallen die Träume des Ex-

pressionismus, als Ausläufer dieser Situation, in die letzten Jahre des Kaiserreichs. Die Negation der Realität wird geradezu zur Vorbedingung für die Fortdauer der Träume. Neben der pessimistischen, in den Mythos zurückgewandten Aufhebung der Existenz des Deutschen Reiches begegnet nach 1871 die utopische, in ferne Weltzeitalter gerichtete. Sie bedient sich in satirischer Verwendung des Optimismus, des Fortschrittsglaubens, wie er vor allem an die moderne Technik gebunden ist, um die Gegenwart in eine Zukunftswelt zu verwandeln. In dieser Verwandlung erfolgt nicht nur eine Aufhebung, sondern eine totale Eliminierung der eigenen Zeit. Die Kategorien der Gegenwartswelt, moralische, politische, künstlerische, sind zugunsten eines «ganz Anderen» außer Kraft gesetzt. Das stichhaltigste literarische Dokument für diesen Prozeß sind die 1871 und 1877 entstandenen *Bilder aus der Zukunft* von Kurd Laßwitz. In der Projektion auf die Jahre 2371 *(Bis zum Nullpunkt des Seins)* und 3877 *(Gegen das Weltgesetz)* verflüchtigt sich die Gründerzeit zu einer nur mehr schemenhaften und ephemeren Erinnerung.

Wie bei Bismarck muß auch bei Wagner der Einfluß auf die Literatur der beiden Jahrzehnte zwischen 1871 und 1890 hoch veranschlagt werden. Aber dieser Einfluß war anderer Art. Während die Literaten in der Person Bismarcks mit der Sphäre der Realpolitik schlechthin konfrontiert wurden, die ohnehin das allgemeine Interesse so stark absorbierte, daß sich innerhalb des Epochengefüges die Literatur in eine Randzone gedrängt sah, wurden sie im Falle Wagners seiner Schöpfung, dem Gesamtkunstwerk, ausgeliefert, das, wie es zeitweise schien, auch ihr spezifisches Medium, eben die Literatur als Literatur, absorbiert hatte. Diese zweite Form der Absorption war die gefährlichere. Nietzsche übertrieb nicht, als er behauptete, Wagner habe «nicht nur eine neue Kunst, sondern die Kunst selber entdeckt»[8]. Die Sprache aus der totalen Vereinnahmung durch das Gesamtkunstwerk zu lösen und wieder für reine Literaturprodukte fruchtbar zu machen, überstieg die Kräfte des einzelnen Autors. Selbst Nietzsche vermochte sich von Wagner nur in Form eines rabiaten Protestes freizumachen, der sehr schnell von bedingungsloser literarischer Zerstörung des großen Anregers in Selbstzerstörung umschlug. So haftet den literarischen Produkten dieser Ära insgesamt eine eigentümliche Ohnmacht an. Es war so gut wie unmöglich, sich im Medium der Literatur gegen den Stilwillen Bismarcks einerseits, den Stilwillen Wagners andererseits zu behaupten, oder anders gewendet: im Rahmen der Epoche war für die Ausprägung eines spezifisch literarischen Stils kein Raum mehr. Stillosigkeit war die Folge der Ohnmacht. Nur ein Autor wie der alte Fontane vermochte sich von dem doppelten Stilzwang, den er übrigens in seinen Werken exakt reflektiert, freizuhalten, was ihm vielleicht nur deswegen gelang, weil er generationsmäßig Bismarck und Wagner näher stand als seinen schreibenden Zeitgenossen.

Wir müssen hier abschließend das Generationsproblem streifen. Es ist kein Zufall, daß der Stil dieser Ära von zwei Männern geprägt wurde, die 1871 im sechsten Lebensjahrzehnt standen. Derartige Spätwirkungen sind häufig, in Form unmittelbar wirksamer politischer und künstlerischer Aktivität allerdings selten. Noch seltener ist ein aus den Generationszusammenhängen gelöstes Spätwerk wie das Fontanes, das sich, eben der zeitlichen «Verspätung» wegen, den genannten Spätwirkungen zu entziehen vermochte. Indem sich der alte Fontane in Distanz zur Ära Bismarcks setzte, wurde er, in abermaliger «Verspätung», für das Jahrzehnt nach 1890 fast noch wichtiger als für die beiden Jahrzehnte nach der Reichsgründung. Strenggenommen spart Fontane die Ära Bismarcks, so sehr er materialmäßig von ihr zehrt, aus: seinem Wesen nach gehört er in die Epoche davor, seinen Wirkungen nach in die Epoche danach. So kann er einerseits Gedankengut von 1848 wahren, andererseits aber zum Parteigänger der literarischen Rebellen von 1889 werden und sich mit Entschiedenheit hinter den jungen Gerhart Hauptmann stellen. Dieses Aussparen einer ganzen Ära hat nichts mit den innerhalb der Literatur üblichen Generationsüberschneidungen zu tun, die als Schichten in fast geologischem Sinne zu begreifen sind. Fontane hebt mit seinem Spätwerk die gängigen literaturgeschichtlichen Kategorien aus den Angeln. Das ist vom Wandel des epochalen literarischen Bewußtseins her nicht zu fassen, sondern allenfalls als ein individuell determinierter, wenn auch nicht individuell begrenzter «Mutationssprung» zu erklären.

In der Ära Bismarcks sind, einen derartigen Sonderfall beiseite gesetzt, zwei Generationen von Literaten initiatorisch am Werk. Es dominiert die Generation der um das Jahr 1844 Geborenen. Friedrich Nietzsche und Detlev von Liliencron sind hier die Schlüsselfiguren. Es ist jene Generation, die den Deutsch-Französischen Krieg und die Reichsgründung, wohl auch schon die Kriege von 1864 und 1866, also das Vorfeld des großen politischen Umbruchs und Neubeginns, bewußt miterlebt, sei es aktiv, sei es meditativ, sei es enthusiastisch, sei es skeptisch, je nach regionaler oder sozialer Herkunft. Die Existenz des Deutschen Reiches galt dieser Generation als Resultat härtester politischer und militärischer Anstrengungen, und in krisenhaften Situationen schien die Auflösung dieser Existenz, also die Rückverwandlung der Realität in Traum, durchaus denkbar. Nietzsches Denken darf, panoramatisch auf die Epoche projiziert, schon wegen seiner Mischung aus aktiven und meditativen Elementen, aus Skepsis und Enthusiasmus als symptomatisch gelten. Auf einer tiefer gelagerten Stufe läßt sich Liliencron in Parallele zu seinem Altersgenossen Nietzsche setzen. Der hektische Ton, der beiden zu eigen ist, das permanente Aufgeregtsein, der manische Zug, ist eine Folge der skizzierten Mischung, die ihrerseits als Reaktion auf die Epochenlage gewertet werden darf. Die Spannungen, die für die gesamte Ära konstitutiv sind, ließen sich

im Einzelnen nicht mehr ausgleichen. Darin prägt sich über das Psychopathologische hinaus die epochale Bedeutung beider Autoren aus. Das wird bei der Interpretation ihrer Lyrik näher zu erörtern sein. An dieser Stelle sei noch einmal an die Formel «Hybris und Kritik» erinnert, die dem Befund exakt entspricht.

Auf diese erste Generation, der auch Erfolgsautoren wie Eduard Grisebach und Ernst von Wildenbruch angehören, bei denen die manischen Züge keineswegs zurücktreten, folgt eine zweite Generation, die schon im Deutschen Reich aufwächst, für die die politische Neugründung also bereits etwas Selbstverständliches ist. Die Literaten dieser zweiten Generation sind überwiegend in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren geboren. Da sie sich einem Faktum konfrontiert sehen, dessen endliche Schöpfung aus langgehegten Träumen für sie keine bewußt durchlebte Erfahrung gewesen ist, sind die Spannungen bei ihnen nicht so zerreißend wie bei den um ein bis zwei Jahrzehnte Älteren. Man akzeptiert oder kritisiert die bestehenden Verhältnisse, aber beides bleibt so stark an die Realität gebunden, daß zwischen Affirmation und Kritik keine spannungszeugenden Kontraste mehr entstehen können. Von einem radikalen Aufbegehren, wie es am Ende der Ära Bismarcks im Umbruch zum wilhelminischen Zeitalter zu wetterleuchten beginnt, sind gerade die Kritiker dieser Epoche, etwa Karl Bleibtreu oder Hermann Conradi, weit entfernt. Zumindest bewegt sich ihre Kritik widerspruchslos in den Kategorien, die von den kritisierten Objekten, seien diese politischer, gesellschaftlicher oder künstlerischer Natur, gesetzt worden sind. So beweist paradoxerweise gerade die Zeitkritik der späten achtziger Jahre, die nicht nur von den Literaten der jüngeren Generation, sondern auch von älteren etablierten Autoren artikuliert wird, eine Saturiertheit, wie sie die gern als Gründerzeit denunzierten Jahre unmittelbar nach 1871 noch nicht gekannt hatten.

ZWEITES KAPITEL

Erzählende Literatur

Unter den literarischen Gattungen steht in der Ära Bismarcks der Roman am höchsten. Wenn Richard M. Meyer das Jahrzehnt von 1871 bis 1880, also die erste Hälfte dieser Ära, als eine Epoche kulturellen Niedergangs bezeichnet[9], so muß der Roman von diesem Urteil doch wohl ausgenommen werden. Der kulturelle Niedergang wird gern als notwendige Folge des politischen und ökonomischen Aufschwungs gesehen; schon darum läßt sich für den Roman kein generelles Verdammungsurteil fällen, partizipiert er doch weit stärker an den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten als jede andere literarische Gattung. Nicht erst seit 1871 projiziert man die Kämpfe des Tages, die Erörterungen in Presse, Parlament und Öffentlichkeit in den Roman hinein, überträgt sie in einen fiktiven Raum, um sie in dessen Grenzen angereichert und verfeinert fortzuführen. Spätestens seit den Jungdeutschen ist der Roman auch ein Medium der Parteipolitik, sei es in offener, sei es in verdeckter Form. Die starke, fast ausschließliche Akzentuierung politischer Interessen in den Jahren nach der Reichsgründung lief daher den Forderungen der literarischen Gattung nicht zuwider. Ob diese Forderungen erfüllt, ob die im Roman latenten Möglichkeiten von den Autoren welcher Generation auch immer wirklich genutzt wurden, steht auf einem anderen Blatt.

Für den Romancier bot sich – nimmt man die Aufgabe einer Auseinandersetzung mit den vielfältigen Aspekten des neugegründeten Reichs als gegeben an – eine doppelte Problemstellung. Zum ersten galt es, das Deutsche Reich als politisches Gebilde zu rechtfertigen, und das um so leidenschaftlicher, je mehr man von dem kaum noch geglaubten faktischen Vollzug der Reichsgründung überrascht und überwältigt worden war. Auch, ja gerade für die Befürworter der Reichsgründung war der Bismarcksche Gewaltakt – das Wort ganz unpolemisch genommen – ein tiefgreifender Schock. Der politische Vollzug schrie geradezu nach dem literarischen Nachvollzug. Unabweisliche Aufgabe des literarischen Nachvollzugs aber war Sinngebung, und das heißt zugleich: Harmonisierung und Integration des erlittenen Schocks. Das war das Gebot nicht nur der ersten Stunde, sondern der ersten Jahre nach 1871. Zum zweiten aber galt es, das Deutsche Reich in seiner Entwicklung kritisch zu verfolgen. Je ferner das Jahr 1871 rückte, desto mehr trat die erste Aufgabe in den Hintergrund und die zweite in den Vordergrund. Auch ist die zeitliche Perspektive der Romanciers eine doppelte: einerseits faßt man den Zeitraum bis 1871, andererseits den Zeitraum seit 1871 ins Auge, wobei der Blick über den tief

in die Geschichte zurückreichenden Zeitraum mehr statischer, das unmittelbare Verfolgen kontemporärer Entwicklungen mehr dynamischer Natur ist. Statisch auffassend, will man Bestätigung, dynamisch eingestellt, zielt man auf Verunsicherung. Dabei meint Kritik an der Entwicklung des Deutschen Reiches immer auch Kritik an der Reichsgründung selber.

Diese doppelte Perspektive hat zur Folge, daß uns in den Jahren nach 1871 in sehr verschieden ausgeprägten Formen Geschichtsromane und Zeitromane begegnen. Dieses Neben- und Gegeneinander von Geschichts- und Zeitroman gab es natürlich auch schon vor 1871, doch kommen mit der Reichsgründung neue Mischungs- und Übergangsverhältnisse ins Spiel. Besonders der historische Roman ist davon betroffen. Er versteht sich nicht länger als literarische Variante eines unabdingbaren Bedürfnisses, die Welt in ihrer geschichtlichen Entwicklung objektiv zu erfassen und zu begreifen. Auch erfüllt er sich nicht mehr im Erschöpfen seines vorgegebenen Themas, sondern will Medium, und zwar Medium der gegenwärtigen Situation, sein. Geschichte in fiktiver Form gilt nur, sofern sich in ihr aktuelle Politik nachzeichnen läßt. Das heißt aber zugleich, daß der historische Roman reinsten Wassers, sofern es ihn überhaupt je gegeben hat, abgelehnt, ja denunziert wird, und zwar als «antiquarischer Roman». Diesen Terminus verwendet Rudolf von Gottschall in seinen «Streitfragen der modernen Poetik», um dann zu fordern: «Wir räumen daher nur unter drei Bedingungen dem historischen Roman eine künstlerische Berechtigung und tiefere Bedeutung ein, wenn er nämlich entweder auf nationalem Boden wurzelt, oder im geistigen Inhalte seiner Verwickelungen ein Spiegelbild der Gegenwart gibt, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurchgeht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellt[10].»

Der historische Roman der Bismarck-Ära hat die drei von Gottschall geforderten Bedingungen von Fall zu Fall durchaus zu erfüllen vermocht, wenn auch nur selten alle drei zusammen. Doch verdienen selbst die Versuche Beachtung, in denen es nicht vollauf gelingt, Geschichte zum Medium einer kritischen Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu machen; denn sie markieren einen Grenzbereich zwischen antiquarischem Roman und Zeitroman, den nur wenige zu durchschreiten vermögen. Man könnte derartige mißglückte Versuche als zeitsymptomatisch ansehen, dokumentieren sie doch die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die sich dem Romancier bei einer nachträglich aus der Historie geschöpften Sinngebung von Reichsgründung und Reichsentwicklung entgegenstellen. Die erste der von Gottschall genannten Bedingungen, die Verwurzelung auf nationalem Boden, machte es allzu leicht, stofflich-thematisch eine generelle mediale Bedeutung des jeweiligen Werkes zu versprechen, die dann bei der Ausarbeitung im Detail nicht eingelöst werden konnte. Auf der anderen Seite kann sich, und das erhöht die Schwierigkeiten erneut,

gerade der «antiquarische Roman», den Gottschall ablehnt, seit eh und je auf das rein Menschliche berufen, das in ihm zur Darstellung komme und darum allgemeines, ja geradezu zeitloses Interesse beanspruchen dürfe.

Mit diesen typischen Problemen literarischer Misch- und Zwitterformen werden wir konfrontiert, wenn wir die bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet des historischen Romans erörtern. Zeitlich sind sie vorwiegend in den siebziger Jahren angesiedelt. Die stärksten Wirkungen gingen fraglos von den Werken von Freytag, Dahn, Ebers und Meyer aus. Quantitativ fand das Ausdruck in der Zahl der Auflagen, qualitativ in der Zahl der Nachahmer. Die Gründe dieser Wirkung sowie deren Radius innerhalb der Epoche oder über die Epoche hinaus dürfen dabei zunächst unerörtert bleiben. Ein außergewöhnlich großes Lesepublikum war, wie man seit Walter Scott und seinem deutschen Nachahmer Alexis wußte, dem historischen Roman sicher. Es ist zu vermuten, daß dem Lesepublikum die mediale Qualität dieser Romane gleichgültig war, daß es vielmehr die historischen Ingredienzien als etwas spezifisch «Poetisches» konsumierte, das, entgegen den Intentionen gerade der ambitionierteren Autoren, die Gegenwart und ihre Probleme vergessen ließ. Das schließt nicht aus, daß die Leser auch eine Erweiterung ihrer historischen und ethnographischen Kenntnisse suchten. Je ferner und fremder die Ingredienzien waren, desto besser. Die wissenschaftliche Akribie, mit der sie dargeboten wurden, führte dabei nicht etwa zu einer Objektivierung oder gar Ernüchterung, sondern reicherte ganz im Gegenteil die «poetische» Aura an. Wissenschaftlich fundierter «Poesie» gegenüber gab es weder Widerstand noch Widerspruch.

Aus den angedeuteten Gründen gehörten die Romane des Ägyptologen Georg Ebers (1837–1898) zu den meistgelesenen der Epoche. Der Ruhm von Ebers war – durch den 1864 erschienenen Roman *Eine ägyptische Königstochter* – 1871 bereits festgegründet. Die Ausmaße dieses Ruhms wurden aber erst nach 1871 deutlich. Noch im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts erschien eine Gesamtausgabe in 32 Bänden. Nun ging es aber Ebers, ganz im Gegensatz zu seinem Publikum, um nichts weniger als um exotisch aufgehöhte historische Reizwirkungen. Gerade Ebers nämlich war darauf bedacht, den historischen Roman zum Vehikel zeitgenössischer Probleme zu machen. Hier aber zeigte sich, daß die Spannung zwischen der altägyptischen Welt und der Gegenwart der Gründerjahre zu groß war, als daß sie in einem einheitlich konzipierten und durchgeführten Werk hätte aufgehoben werden können. Die modernen Probleme sind dem alten Ägypten künstlich aufgepfropft und können infolgedessen nicht adäquat erörtert werden; nimmt man sie innerhalb des Werkgefüges ernst, verwandelt sich die historische Substanz, eben Ägypten, in eine unglaubwürdige Kostüm- und Kulissenwelt, die dann als erzählerische Basis brüchig wird und die Probleme nicht mehr zu tragen vermag.

Nirgends zeigt sich mit gleicher Deutlichkeit wie bei Ebers das Dilemma des historischen Romans, ein Dilemma, das von der Ära Bismarcks bis in die unmittelbare Gegenwart hinein gleich geblieben ist. Das wechselseitige Sichdurchdringen der Zeiten kann, den Intentionen des Autors völlig zuwider, zum wechselseitigen Sichaufheben werden. Die Projektion in die altägyptische Welt entlarvt plötzlich und unerwartet, eben wegen jener Diskrepanz, die angeschnittenen brennenden Tagesfragen als Scheinprobleme. Das aber ist nicht intendiert. Die bewußte Nutzung eines derartigen Dilemmas durch Autoren im Banne und Zwange des Faschismus wird im fünften Teil eingehend erörtert werden.

Ging Ebers auch nicht zu zyklischen Großformen über wie seine Generationsgenossen bereits in den siebziger, die nachdrängenden jüngeren Autoren in den achtziger Jahren, so ist doch auch in seiner ununterbrochenen Produktion der Zug und Zwang zu einer rein quantitativ gegründeten Monumentalität spürbar, wie sie die Ära Bismarcks bestimmt. Wo Ebers zeitlich am weitesten von seiner Gegenwart abrückt, nämlich in *Uarda* (1877), thematisiert er im Machtstreit zwischen Königtum und Priestertum eines der aktuellsten Probleme überhaupt, den Kulturkampf. In Analogie zur Religionskritik des 19. Jahrhunderts wird in dem Roman *Die Schwestern* (1880) ein raffinierter Beleuchtungseffekt im Tempel als Betrug aufgedeckt. Der aufklärerische Impetus reißt mit, wenn er sich auch im Medium der Geschichte selbst entlarvt. Es war konsequent, daß Ebers nach der altägyptischen auch die hellenistische Welt nach der Zeitenwende als Material nutzte. Schon in der Themenwahl nahm er, vielleicht unbewußt-wissend, Partei: in einer religionsfeindlichen Epoche für die Kraft des Religiösen, die Epoche «machen» kann, nicht aber von ihr gemacht wird. Gleichzeitig aber kommen die Vorurteile der Zeit irritierend ins Spiel: in *Homo sum* (1878), einem Roman um den Apostel Paulus, wird ausgesprochen, daß nicht Weltflucht den Menschen sündenfrei mache, sondern nur ein tätig erfülltes Dasein. Das ist eine Verkehrung des paulinischen Ethos ins Ethos der Jahre nach der Reichsgründung. In *Serapis* (1885) wird die Unduldsamkeit einer jungen Religion, eben des Christentums, gegenüber altehrwürdig gegründeter Weisheit erörtert, gerade damit aber in eigenartiger Mischung von Apologie und Attacke das zwiespältige und ungute Wesen der eigenen Epoche aufgedeckt.

Was für Ebers die altägyptische und die hellenistische Welt ist, das ist für Felix Dahn (1834–1912) ein für alle Male die Welt der Germanen. Das ist wichtig, ist damit doch im Sinne Gottschalls die nationale Basis der literarischen Versuche unverrückbar gegeben. Die thematische Ausweitung über die Zeit der Völkerwanderung bis ins frühe Mittelalter hinein stellt nur eine Verbreiterung, keine Aufhebung dieser Basis dar. Wie bei Ebers läuft auch bei Dahn intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit der gewählten Vergan-

genheit dem Romanschaffen parallel und geht vielfältig in dieses ein. Über Ebers hinaus geht Dahn im nun auch formal voll ausgeprägten Hang zur Monumentalität. Er schlägt sich wissenschaftlich in einem zwanzigbändigen Werk über die Könige der Germanen nieder, literarisch in dem vierbändigen Monumentalroman *Ein Kampf um Rom* (1876/78). Dieser Roman, vielleicht der bedeutungsschwerste der siebziger Jahre, steht im Verhältnis einer tragischen Paradoxie zu der Epoche, deren zwingendste literarische Ausprägung er ist. Das neu und, wie man wähnt, für alle Zukunft gegründete Deutsche Reich findet im epischen Bericht vom Untergang der Ostgoten unter Theoderich und Teja ein Spiegelbild, das künftige Katastrophen erhellt, von denen der Autor, der diesen Spiegel aufstellte, nichts ahnen konnte. Doch darf vermutet werden, daß in das hochgetriebene Gefühl des politischen Aufschwungs nach 1871 das untergründige Gefühl einer möglichen Katastrophe miteingemischt war. Beobachtungen, die wir anläßlich der Wagnerschen Tetralogie machen konnten, werden durch Dahns fast zeitgleichen Monumentalroman bestätigt. Auch steht der Trauerzug der Ostgoten, die am Schluß des Romans ihren gefallenen König Teja zum Meer geleiten, in genauer Entsprechung zum Trauermarsch der *Götterdämmerung*, der dem ermordeten Siegfried gilt.

Das Gegen-Bild, das Dahn in *Ein Kampf um Rom* entwirft, geht weit über die unmittelbare Kritik, wie sie die Zeitromane der siebziger Jahre üben, hinaus. Das wird nun aber gerade darum so sinnfällig, weil Dahn die Aufrichtung eines nationalen Monuments mit literarischen Mitteln bezweckte und nicht den Entwurf eines Gegen-Bildes. Noch im Gründungsjahrzehnt zeichnet sich der Untergang ab. Nach 1933 sollte sich, wie hier vorausgreifend vermerkt sei, dieses Zeiterfahren und Zeiterfassen im Zweiten Futur in pervertierter, höchstgesteigerter Form wiederholen; allerdings hatte in jenen Jahren die Katastrophe ihren festen Stellenwert innerhalb der politischen und literarischen Argumentation. Durch Dahns *Ein Kampf um Rom* wird die Katastrophe für die Ära Bismarcks zunächst nur zu einer aus der Vergangenheit bezogenen Folie, gegen die sich die eigenen militärischen und politischen Erfolge um so leuchtender absetzen. Bezieht man den Kulturkampf in die Argumentation mit ein, so hebt sich der Sieg des neuen Deutschen Reiches über Rom noch deutlicher gegen den Untergang König Tejas und seiner Ostgoten in der Schlacht am Vesuv 552 ab. Und doch gibt es gegen den Sog dieses Untergangs keinerlei Widerstand im lesenden Nachvollzug der Zeitgenossen. Auch mußte verwirren, daß es der römische Präfekt Cethegus ist, der im Sinne Bismarcks dem Staat jedes Opfer bringt, und nicht einer der Germanenfürsten. Rudolf Majut hat ihn, der jenseits von Gut und Böse handelt, treffend «einen der ersten Söhne der anbrechenden Nietzsche-Zeit»[11] genannt.

Ein Kampf um Rom hat sich bis heute sein Lesepublikum erhalten. Für diesen Erfolg kann nicht allein der von Bismarck und seinen Zeitgenossen als

national empfundene Stoff verantwortlich gemacht werden, zumal dessen Faszination starken Schwankungen ausgesetzt war; auch die Form war von Bedeutung. Dahns Monumentalroman ist mosaikartig aus kleinsten Erzählelementen zusammengesetzt. Seine Größe ist rein quantitativ; sie gründet im Formprinzip der Reihung. Jedes einzelne der episodisch angelegten Kapitel fesselt; die Spannung erfüllt sich innerhalb dieser Grenze und verweist zugleich auf die nächste Episode, die gleiche Erfüllung verspricht. Kein einheitlicher überwölbender Spannungsbogen also findet sich hier, sondern die Sukzession kleinster Spannungsfelder, die dann insgesamt doch den Eindruck des Monumentalen suggerieren. Es verwundert nicht, daß sich Dahn nach *Ein Kampf um Rom* mit formknapperen Romanen themengleicher Art zufrieden gab. Unter dem Titel *Kleine Romane aus der Völkerwanderung* erschienen sie zwischen 1882 und 1901 in dreizehn Bänden *(Felicitas, Bissula, Gelimer, Die schlimmen Nonnen von Poitiers, Fredegundis, Attila, Die Bataver, Chlodovech, Vom Chiemgau, Ebroin, Am Hofe Herrn Karls, Stilicho, Der Vater und die Söhne).* Bei erschlafftem Willen zerfällt die Form. So blieb *Ein Kampf um Rom* eine singuläre literarische Leistung. Bismarck selber hat Dahns Romane Bücher genannt, «die ein Mann, der sich mit ernsteren Dingen zu beschäftigen pflege, lesen könne» [12].

Anders strukturiert ist die Reihe von sechs Romanen, die Gustav Freytag (1816–1895) im Jahrzehnt von 1872 bis 1880 unter dem Obertitel *Die Ahnen* veröffentlichte. Hier wirkt sich der Hang zum Monumentalen nicht in *einem* Großroman aus, sondern in der Reihung mehrerer Romane mittleren Umfangs zum Großgefüge. Wie bei Dahn ist bei Freytag die Basis national; sie ist aber in den historischen Dimensionen sehr viel breiter angelegt. Die Romanreihe umfaßt die anderthalb Jahrtausende von 357 bis 1848, hat also den hohen Ehrgeiz, eine Gesamtinterpretation der deutschen Geschichte zu sein. Geschichte wird damit zu weit mehr als einem Reservoir, als welches sie dem antiquarischen Roman, unerschöpflich, gedient hatte; sie wird zum Thema schlechthin. Die Konzentration auf die deutsche Geschichte wird dabei von Freytag nicht als Beschränkung gesehen, sondern deutsche Geschichte gilt ihm als stellvertretend für Geschichte und diese wiederum als stellvertretend für menschliches Dasein überhaupt. So ist bei Freytag zumindest der Intention nach die dritte Forderung Gottschalls restlos erfüllt, so läuft er literarisch Dahn den Rang ab. Für Freytag waren *Die Ahnen* überdies schon der zweite Versuch einer literarischen Gesamtinterpretation der Geschichte; vorausgegangen waren die *Bilder aus der deutschen Vergangenheit,* eine Sammlung von Episoden von außerordentlicher Vielfalt, mit denen Freytag die politischen Auseinandersetzungen der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre begleitet hatte. Erst der Vollzug der Reichsgründung zwang ihn, literarisch, zum größeren, zum monumentalen Format. Freytag war ein altbewährter Pu-

blizist und wußte, wie man sich in einer politisch determinierten Zeit Gehör verschafft. *Die Ahnen* waren ein öffentliches, nicht nur ein literarisches Ereignis.

Die historische und auch politische Substanz ist bei den *Ahnen* weit höher zu veranschlagen als beim *Kampf um Rom*. Dahn selber hat neidlos die überlegene Technik Freytags anerkannt. Freytags Verfahren, im Medium der Geschichte zweier Familien den Gesamtverlauf der deutschen Geschichte darzustellen, ist von Dahn nicht zu Unrecht mit der Leitmotivtechnik Richard Wagners verglichen worden. Zugleich hebt Dahn hervor – und hier tritt das Werk über rein politische Bezüge hinaus in den Bereich europäischer Geistesgeschichte ein –, daß Freytag die literarische Verwertung Darwinschen Gedankenguts gelungen sei[13]. Damit ist auf ebenso überraschende wie überzeugende Weise auch die zweite Forderung Gottschalls erfüllt: nicht in den Gesprächen der Romanfiguren, wohl aber in der spezifischen Art der Notation ihrer Schicksale und Entwicklungen prägen sich moderne Prinzipien wie Vererbung, Individuation, Anpassung und Lebenszwang aus. Durch seine spezifische Technik gelingt es Freytag, auch das in Analogie zu Wagner, die ungeheure Masse seines Werkes lebendig zu organisieren. So ist die Monumentalität der *Ahnen* nicht nur quantitativer, sondern auch qualitativer Natur. Wenn Fritz Martini von Freytag sagt, daß er zwar in den historischen Details «sachkundig» sei, diese aber nicht zur «Ganzheit» zu fügen verstehe[14], so trifft das wohl für Dahn, nicht aber für Freytag zu.

Die Romanreihe setzt in der Zeit ein, in der auch Dahns Völkerwanderungsromane spielen, verharrt aber nicht träge auf dieser Basis. *Ingo und Ingraban* (1872) ist ein Doppelroman: der erste Teil *(Ingo)* spielt im 4. Jahrhundert, der zweite Teil *(Ingraban)* im 8. Jahrhundert; zwischenzeitlich hat sich die Wende vom Heidentum zum Christentum vollzogen. Im beginnenden 11. Jahrhundert ist *Das Nest der Zaunkönige* (1874) angesiedelt. Um den thüringischen Edelmann Immo entfaltet Freytag das genaue und farbenreiche Bild einer Epoche, deren Spannungsfeld durch Ritterleben auf der einen und Klosterleben auf der anderen Seite bestimmt ist. Neben das Bild des frühen Mittelalters tritt in *Die Brüder vom deutschen Hause* (1875) das Bild des späten Mittelalters, des 13. Jahrhunderts, in dem sich das Bürgertum in die Welt des Rittertums einzudrängen beginnt. Freytags Fähigkeit, im Einzelschicksal Zeitstufen und Zeitwenden zur Darstellung zu bringen, ist kaum je übertroffen worden. Das personale Detail besticht ebenso wie der panoramatische Weitblick. In *Markus König* (1876) wird, beim Augsburger Reichstag von 1519 einsetzend, die Reformation thematisiert. Der Doppelroman *Die Geschwister* überbrückt das 17. und 18. Jahrhundert, indem er das Krisenhafte, Abgründige dieser Epochen tiefsinnig herausarbeitet: die zentralen Gestalten, Soldaten beide, fallen im Dreißigjährigen Krieg *(Der Rittmeister von Alt-*

Rosen) und im Zweiten Schlesischen Krieg *(Der Freikorporal bei Markgraf-Albrecht). Aus einer kleinen Stadt* (1880), der Schlußband, umfaßt die Jahre seit 1805, wird aber nicht, wie von Freytag ursprünglich geplant, bis zur Reichsgründung 1871, sondern nur bis zum Revolutionsjahr 1848 geführt. Das ist kein Erlahmen der schöpferischen Kräfte Freytags, das ist, im Fortlassen, im Verschweigen zehn Jahre nach der vollzogenen Reichsgründung, ein Rückverweis auf den Traum von 1848, der unverwirklicht geblieben ist. Bewußter, selbstbewußter als Dahn übt Freytag Kritik. Gerade die Monumentalität des Werkes offenbart diese «Lücke» im Bau.

Die Abfolge Ebers–Dahn–Freytag bezeichnet eine spürbare Steigerung der literarischen Qualität. Exaktes Quellenstudium wird man allen diesen «Geschichtsdichtern» nachrühmen müssen, die Umsetzung der Quellen in Kunstprodukte allerdings ist von unterschiedlichem Rang. Das ist nicht zuletzt eine Frage des auktorialen Engagements. Ist Ebers der fleißige und geschickte Konfektionär, der, sensibel auf die Forderungen des Tages reagierend, für den Tag schafft – Ernst Alker wirft ihm das ganz zu Unrecht vor[15] –, so ist Dahn ein Konfektionär, der bereits sehr solide, auf Dauer zielende Handwerksgesinnung mit in seine Arbeit einbringt. Bei Freytag, dessen handwerkliche Tüchtigkeit über jeden Tadel erhaben ist, kommt, tendenziell, hohe Kunstgesinnung hinzu. Die Tatsache, daß sein monumentales Romanwerk *Die Ahnen* genau auf der Grenze zwischen Handwerk und Kunst angesiedelt ist, daß also, anders gewendet, Anspruch und Durchführung vollkommen im Gleichgewicht stehen, macht seine spezifische Größe aus. In Kunst überführt jedoch wird der historische Roman erst durch Conrad Ferdinand Meyer, so wenig man gerade von seinen Werken sagen kann, daß sich in ihnen Kunst rein und schlackenlos verwirklicht. Der Abstand von Meyer zu Dahn ist nicht so groß, wie man gemeinhin glaubt. Auf jeden Fall ist der Anspruch bei Meyer der Durchführung immer um ein beträchtliches voraus und wird dadurch letztlich uneinlösbar. Die Reduktion des historischen Romans auf die historische Novelle durch Meyer muß auch unter diesem negativen Aspekt gesehen werden.

Auch Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898) erfüllt die drei Forderungen, die Gottschall an den historischen Roman stellt, wenn auch in verkappterer Form als Freytag. Da ist zunächst die nationale Basis, die bei Meyer, dem Schweizer, vor allem in seinem umfangreichsten Erzählwerk *Jürg Jenatsch* (1876) zutage tritt, aber doch häufig verschoben oder überdeckt wird: verschoben ins Deutsch-Nationale, überdeckt vom Europäisch-Übernationalen. Das eine war dem Bismarck-Bewunderer Meyer so selbstverständlich wie das andere dem patrizischen Universalgelehrten Meyer. Da ist der aktuelle Zeitbezug, der sich ausprägt in der Formung von Figuren im Banne Bismarcks. Da ist schließlich die Wendung zum Allgemeinmenschlichen, die sich zuspitzt in einer Betonung der Individualität, des großen Einzelnen, der, im Wechselspiel

von Ursache und Wirkung, *vor* dem Ganzen der Nation oder der Menschheit rangiert. Bei Freytag war die Nation in ihrer Gesamtentwicklung das medial verwendete Material der Erzählung, die dadurch stark didaktische Einschüsse erhielt, waren es doch die eigenen «Ahnen», denen man sich als Leser konfrontiert sah, an denen man unerbittlich gemessen wurde. Bei Meyer wird der große Einzelne, mehr noch: der Isolierte zum – weitgehend bereits entmaterialisierten und in rein psychische Substanz überführten – Medium der Erzählung. Der Zeitbezug besteht, sieht man von der verdeckten Auseinandersetzung mit dem bewunderten Bismarck ab, nicht im Aufgreifen spezifischer Gegenwartsprobleme, die Meyer, darin geschichtstreuer als seine schreibenden Zeitgenossen, meidet, sondern in der subtilen Gestaltung einer höchst modernen Seelenverfassung, die bereits auf die Erzähllliteratur der Jahrhundertwende verweist. Daß sie in Bismarcks «nervöser» Sensibilität präfiguriert ist, wurde bereits erwähnt.

Monumentale Formgesinnung ist bei Meyer durchaus vorhanden, doch wird sie aufgehoben von seiner Neigung zur Individualität, zur Intimität. Dadurch ergibt sich eine starke Spannung zwischen Anlage und Ausführung. Sie macht die Faszination der Meyerschen Erzählkunst aus, aber auch deren «Unreinheit», verglichen etwa mit der viel handfesteren, aber auch hausbackeneren Art Freytags. Wie Freytag will auch Meyer das Gesamt der historischen Entwicklung erzählerisch abdecken. Dabei ist er allerdings in zweifacher Hinsicht anspruchsvoller. Er begnügt sich nicht mit der Darstellung der germanisch-deutschen Geschichte; seine Ahnen sind auch in anderen Kulturkreisen, insbesondere der Romania, zu finden. Und er gestaltet die jeweils gewählte Epoche nicht in panoramatischer Breite, sondern wählt innerhalb derselben wiederum eine bestimmte Episode aus, die dadurch mit doppelter symbolischer Bedeutung beladen ist. Erzähltechnisch heißt das, daß Meyer die Elemente, die Freytag auseinander entwickelt – den Roman aus der Episode –, wieder miteinander verquickt, rückläufig ineinander schiebt: die Episode füllt den Roman, der damit konsequenterweise weniger umfang- als vielmehr anlagemäßig zur Novelle schrumpft.

Dieser formale Prozeß läuft dem epochalen Hang zur großen Form entgegen. Insofern steht Conrad Ferdinand Meyer als Autor gegen seine Zeit. Der psychologische Befund kann das nur bestätigen. Daß Meyer in seinen historischen Erzählungen mit seiner individuellen Psychologie Versteck spielt, daß er sich in seinen eigenen Gestalten, in einem Willensakt des Wähnens, selber verbirgt, ist oft festgestellt worden, nicht aber, daß dieses Versteckspiel sich auch im Formalen, also im Verbergen des Monumentalen im Intimen, niederschlägt. Eben das aber macht Meyer in Werken wie *Der Heilige* (1880), *Das Leiden eines Knaben* (1883), *Die Versuchung des Pescara* (1887) zu einem Vorläufer von Erzählern wie Thomas Mann, Friedrich Huch, Eduard Graf

Keyserling. Zeitgeschichtlich ließe sich, wendet man den Blick über die Person des Dichters hinaus, sagen, daß bei Meyer das Sensible, Nervöse, Höchstgefährdete Ausdruck findet, das der Natur Bismarcks zu eigen war und nur allzu oft, weil es dem bequemen formelhaften Bilde vom «Eisernen Kanzler» widersprach, übersehen wurde. Literarisches Versteckspiel wird zu einem Akt politischen Enthüllens. Das Doppelgesicht der Epoche, nicht nur das Doppelgesicht ihres Trägers und Repräsentanten Bismarck, wird im Doppelgesicht des Meyerschen Werks offenbar. Daß dabei latente Zeitprobleme, wie etwa im *Heiligen* der Kulturkampf, so sublimiert werden, daß der gegenwärtige Konflikt, politisch entgrenzt, zu einem Menschheitskonflikt zeitloser Art wird, macht den besonderen Rang dieses «Geschichtsdichters» aus.

Meyers erzählerisches Gesamtwerk, das sich, von der letzten Arbeit abgesehen, genau mit der Ära Bismarcks deckt, transzendiert die Gattung des historischen Romans. Eine der beiden Komponenten der Erzählkunst der siebziger und achtziger Jahre, eben der Geschichtsroman, löst sich von innen her auf und geht nahtlos in die Erzählkunst einer neuen Ära, der wilhelminischen, über. Die andere Komponente, der Zeitroman, ist beständiger. Nicht an spezifischem Gewicht – Geduld und langen Atem des Verfassers der *Ahnen* hatte kein anderer Romancier –, wohl aber an Intensität und Dynamik übertrifft der zeitkritische Roman den historischen. Er hatte schon darum mehr Kräfte einzusetzen, weil er sich nicht als Gattung in eingängiger Bestätigung des politisch Erreichten erschöpfen mußte. Auch der historische Roman übte Kritik. Das geschah, wie wir gesehen haben, entweder halb unbewußt wie bei Dahn oder unter der Hand wie bei Freytag und Meyer, war aber nie das dezidierte Ziel. Der historische Roman war die literarische Emanation eines politischen Ereignisses; seine Kritik mußte sich daher immer auf die Basis zurückwenden, also mehr oder minder der Selbstaufhebung, gelegentlich gar der Selbstzerstörung frönen. Der zeitkritische Roman dagegen wurde als literarisches Produkt von vornherein gegen das politische Ereignis – und wo nicht direkt gegen dieses, dann doch gegen seine Folgen – gesetzt; seine Kritik war eigengesetzlich fundiert und mußte sich nirgends im Eliminieren bestätigender Vorleistungen verzehren.

Der zeitkritische Roman der Bismarck-Ära erfaßte sämtliche Daseinsbereiche. Doch gab es innerhalb seiner sehr breiten thematischen Skala energische Akzentsetzungen. Schon bald nach 1871 wurde die ungesunde Entwicklung der Finanzwirtschaft, die hemmungslose Börsenspekulation, die permanent zu inflationsähnlichen Zuständen zu führen drohte, zum bevorzugten Ziel der Angriffe. Man spürte die unheimliche Macht des entfesselten Kapitals, ohne doch die ökonomischen Kategorien zu seiner Bewältigung verfügbar zu haben, von der Umsetzung dieser Vorgänge ins Fiktive ganz zu schweigen. So verwendete man bedenkenlos die abgegriffenen Mittel des gängigen Gesell-

schafts- und Intrigenromans deutscher und französischer Provenienz. Nicht erst Jost Hermand, sondern schon Richard M. Meyer hat *Sturmflut* (1876) von Friedrich Spielhagen (1829–1911) als den repräsentativen zeitkritischen Roman des ersten Jahrzehnts nach der Reichsgründung hervorgehoben[16]. Spielhagen setzt die Sturmflut der Ostsee im Jahre 1872 mit der gleichzeitigen ökonomischen Sturmflut in Parallele, um wechselseitig deren Katastrophencharakter erhellen zu können. Die Sympathie des in Schwarz-Weiß-Manier arbeitenden Autors gehört dem Altdemokraten Ernst Schmidt, dessen Sohn Philipp, ein typischer Gründerzeitspekulant, bei der Sturmflut ums Leben kommt. Vom Personalen ins Epochale gewendet stellt das eine eindeutige Verteufelung der Jahre nach 1871 gegenüber der Zeit um 1848 dar. Der Terminus «Gründerzeit», fortschrittsfroh und zukunftssicher geprägt, bekommt jetzt seinen bösen Glanz.

Spielhagen war nicht der einzige etablierte Autor, der im Roman Stellung zur Gründerzeit bezog. Das ist leicht erklärbar. Der Wandel, der sich 1870 und 1871 politisch, gesellschaftlich und ökonomisch vollzogen hatte, war zu groß, um nicht im Roman, sofern dieser auf Darstellung der unmittelbaren Gegenwart gerichtet war, seine Spuren zu hinterlassen. Formal wurde zunächst kein neuer Typus des zeitkritischen Romans entwickelt. Das geschah erst gegen Ende der Ära Bismarcks, in den späten achtziger Jahren, unter dem wachsenden Einfluß Zolas. Man begnügte sich fürs erste damit, den in der Nachfolge Immermanns von den Jungdeutschen entwickelten Zeitroman mit neuestem Material anzureichern. Die Zeitkritik war rein stofflich-thematischer Art. Da nun aber das Bezugsnetz des tradierten Romans für die immer komplizierter werdenden sozialen und ökonomischen Probleme der modernen Welt zu weitmaschig war, mißlang die literarische Umsetzung. Aktuelles erscheint in entschärfter, gemäßigter, beruhigter Form, sei es durch stilistische Glättung, sei es – in engstem Zusammenhang damit – durch eine Art gefälliger Kostümierung, die, obwohl auf bewegte Dramatik zielend, nur den Eindruck statuarischer Theatralik vermittelt. Schon 1872 sagte Georg Brandes von Paul Heyse, dem berühmtesten Romancier der Epoche: «Es sind solche Bilder, plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyses von Anfang an operiert hat und die ihren Ausgangspunkt bilden[17].»

Paul Heyse (1830–1914) tritt in den siebziger Jahren mit zwei großangelegten Zeitromanen hervor: *Kinder der Welt* (1873) und *Im Paradiese* (1876). Geprägt konnte Heyse, ein von Anbeginn seiner literarischen Laufbahn an Fertiger, allzu Fertiger, durch die Zeitwende von 1870/71 nicht mehr werden. Lediglich Reaktionen, die seiner klassizistischen Sensibilität entsprangen, waren möglich. In *Kinder der Welt* wird das Verhältnis von Gotteskindern und Weltkindern kontrapunktisch vermittels eines vielfältigen Geflechts per-

sonaler Motive abgehandelt. Der Roman spielt in Berlin *vor* der Reichsgründung, doch spiegelt sich der Pragmatismus der Gründerzeit insofern in ihm, als Heyse seine Sympathie eindeutig den Weltkindern, den Vertretern und Verfechtern einer rein aufs Diesseitige gerichteten Weltanschauung, den «Realisten» also, zuteilt und die Gotteskinder mit weit weniger stichhaltigen Argumenten bedenkt. Die Verbindung beider Gruppen durch eine Liebesheirat stellt der ungleichen Verteilung der Gewichte wegen keine Versöhnung der Gegensätze dar. Die Verneinung des Christentums erscheint fast als Vorahnung Nietzsches, dessen kultische Wirkungen Heyse über zwei Jahrzehnte später in dem Roman *Über allen Gipfeln* (1895) erörtert hat. Die zentrale Gestalt ist bei den Weltkindern ein Philosoph, Edwin, bei den Gotteskindern ein Künstler, der alte Maler König. Heyse prägt damit figurativ vor, was gegen Ende der Ära zum literarischen Programm gemacht werden sollte: die Dominanz der Wissenschaft vor der Kunst, mehr noch: die Unterwerfung der Kunst unter die Kategorien der Wissenschaft, wie sie einer jüngeren Generation zum masochistisch gehegten Herzensbedürfnis wurde. Hier liegt das zentrale Problem des Heyseschen Romans verborgen und nicht in der Erörterung religiöser Streitfragen, die letztlich leidenschaftslos-peripher bleibt.

In der Betonung der Diesseitigkeit und der Ablehnung des Christentums billigen sich die Weltkinder ein höheres Menschentum zu. Nicht daß sie vom Autor unbedenklich idealisiert würden; es finden sich ganz im Gegenteil hochproblematische Naturen darunter, die von Schopenhauer aus dem inneren Gleichgewicht gebracht worden sind, etwa der Hausbesitzer Feyertag oder Heinrich Mohr, eine Spätform des «Zerrissenen» romantischer Herkunft. Aber gerade derartige Brüche dienen dazu, die Ansprüche ideeller Art zu steigern. Mit eben diesen Ansprüchen stellen die Weltkinder ihre eigene Basis, eine radikale Diesseitigkeit, wieder in Frage und lösen sie in eine innere Bewegung auf, die in ein «Jenseits» zielt, das nicht mehr durch Glauben legitimiert und objektiv bestätigt ist. Keimhaft ist das Dilemma Nietzsches und all seiner Nachfolger erkennbar – und ins Politische zurückgewendet eine tiefgegründete Unwilligkeit, ja Unfähigkeit, eine entschieden weltliche Existenz zu führen. Der «Realismus» bleibt Lippenbekenntnis. Denn man spricht dem politischen Menschen das höhere Menschentum rundweg ab und erkennt es dann doch wieder nur im Umkreis der Künste an: eine Haltung, die durch hundert Jahre hindurch, in immer neuen Varianten, aufdringlich lebendig blieb.

Ein Vertreter höheren Menschentums ist auch der Bildhauer Janssen, die zentrale Gestalt von Heyses zweitem, in München spielenden Zeitroman *Im Paradiese*. Von seiner Frau verlassen, bewährt sich Janssen in einer Gewissensehe mit einer jungen Freidenkerin, die er am Ende heiratet. Das Thema ist konventionell, aber gerade die Konvention ist für Heyse die einzige Möglichkeit, die konstituierenden Elemente der Epoche zur kritischen Darstellung

zu bringen. «Das Erotische, als Reiz des Unbürgerlichen genossen, aber gerade darin noch an seinen Sittenkodex gebunden, wird zu ästhetischer Lebenspositivität gezähmt», sagt Martini[18]. In Janssen ist der Übermensch Nietzsches, gewissermaßen als Vorentwurf, angelegt, zugleich aber auch dessen sanfte Variante, der ästhetische Mensch der Jahrhundertwende. Heyses Freund Adolf Wilbrandt greift ein halbes Menschenalter später in seinem Roman *Hermann Ifinger* (1892) das Thema auf, kann allerdings, weil nunmehr aus sicherer Distanz auf das München der siebziger Jahre zurückblickend, das gleiche Personal entschiedener einsetzen. Wo Heyse nur die Atmosphäre der siebziger Jahre zu beschwören vermag, versucht Wilbrandt gleichzeitig Beschwörung und Analyse. Dabei wird in einer nur-schönen Kunst, wie sie der Maler Leo Falk, ein Makart-Typ, vertritt, zugleich der gefällige Zeitroman Heysescher Prägung mitgetroffen. Der Roman, unfähig, die unmittelbare Gegenwart zu erfassen, wendet sich in der Denunziation epochenverfallener Kunst gegen seine eigenen Grundlagen. In Heyses Roman *Über allen Gipfeln* wird dann der Nietzscheaner, der preußische Legationsrat Erk von Friesen, zur Karikatur seiner selbst. Als dieser Roman Mitte der neunziger Jahre erschien, hatte der junge Heinrich Mann das von Heyse und Wilbrandt unbewußt und halbbewußt Geübte bereits zu einem höchstbewußten literarischen Verfahren entwickelt.

Berlin und München waren nicht nur die Schauplätze der beiden Zeitromane Heyses, sondern auch die Zentren der deutschen Literatur. Dabei fiel Berlin nach der Reichsgründung als neuer Hauptstadt von selber die führende Rolle zu, während München zunächst von seinem alten Ruhm als Kunststadt zehren mußte und erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre mit Berlin gleichziehen konnte. Die Bedeutung der Reichshauptstadt für die neue deutsche Literatur hat, im Nachklang gründerzeitlicher Erfahrungen, Adalbert von Hanstein beschrieben. «Wie ein Stern war Berlin aufgegangen», stellt er fest und fährt hymnisch-skeptisch fort: «Von Sedan und Versailles kam der Stadt an der Spree der Adelsbrief, der sie in einen Rang setzte mit den glanzstrahlenden Kronenträgerinnen aus altehrwürdigem Geschlechte an der Seine und der Themse. Aber in demselben Zuge, der die Siegesgöttin rauschend in das fast über sich selbst erstaunende Berlin hineingeleitete, rollte auch Pandora ihre Tonne mit verhängnisvollen Geschenken daher. Mit dem Aufblühen von Handel und Gewerbe kam auch die Not der Allzuvielen und die Unzufriedenheit der Massen, die vor den leuchtenden Prunkfenstern darbend und neidisch stehen[19].» Heinrich Hart hat das auf die lyrische Formel gebracht: «Ein Paradies, ein süßes Kanaan, / Ein Höllenreich und Schatten bleich vermodernd.» Gerade dieses Doppelgesichts wegen aber war Berlin, wie Hanstein betont, «das Mekka aller derer geworden, die den Geist der Zeit aus dem Vollen schöpfen wollten». Noch den bittersten und brennendsten sozialen Problemen,

wie Hanstein und Hart sie andeuten, näherte man sich mit der scheinbar gefühllosen Neugier des geborenen Naturwissenschaftlers.

Im Doppelgesicht Berlins ist der grundlegende tendenzielle Zwiespalt, von dem bereits die Rede war, in örtlicher Fixierung vorgeprägt: Preis der Epoche und Kritik der Epoche laufen in der Literatur nebeneinander her. Sind beide zunächst auch noch nicht auseinandergefaltet, so gewinnt doch allmählich die Kritik die Oberhand, und zwar spätestens mit dem Beginn der achtziger Jahre. Das erste Jahrzehnt nach der Reichsgründung hatte sich im Politischen erschöpft und erfüllt; auf dem literarischen Sektor hatte es eine Blüte des historischen Romans gezeitigt: tiefschürfend gründliche, materialsatte Meditation über die eigene Vergangenheit war die einzige Aktivität, zu der man literarisch in der Lage war. Erst als die Möglichkeiten dieses Romantypus erschöpft und erfüllt waren, insbesondere in der epochalen Leistung von Gustav Freytags Monumentalwerk *Die Ahnen*, war der Weg frei für einen vollkommen neuen literarischen Ansatz. Natürlich spielten dabei Fehlentwicklungen auf dem politischen Sektor sowie die permanenten Kontroversen um die Person des Reichskanzlers als Provokation der Kritik eine Rolle. Auch das Generationsproblem wurde jetzt virulent. Dennoch sollte man bei der Beschreibung des Wechsels des literarischen Klimas, der einem Klimasturz gleichkam, die innerliterarischen Gegebenheiten nicht außer acht lassen.

Aus den geschilderten Voraussetzungen heraus entwickelt sich in den achtziger Jahren ein neuer Romantypus. Man hat ihn als «Berliner Roman» charakterisiert. Das trifft in mehrfacher Hinsicht. Zunächst einmal sind seine Autoren Berliner oder Wahlberliner. Dann liefert das zeitgenössische Berlin, dessen soziale und ethnische Vielschichtigkeit dem Romancier bisher ungekannte Möglichkeiten der Wahl und der Verarbeitung bot, die Stoffe. Schließlich ist ein Charakteristikum des «Berliner Romans», daß er, obwohl tief in die Darstellung der Realität verstrickt, die kritische Distanz zum Dargestellten zu wahren weiß. Darin ist er die Erfüllung des epochalen «Realismus», was Bismarck, wenn auch an einem literarisch minderen Beispiel, den Romanen Stindes, zu würdigen wußte. Dabei strebt der «Berliner Roman» zunächst nicht nach einer panoramatischen Gesamtdarstellung Berlins, sondern greift, in genauer Kenntnis seiner Mittel und Möglichkeiten, Episoden heraus, die in Abbreviatur das Ganze enthalten. Nicht nur eine verständliche Scheu vor den Monumentalformen Dahns oder Freytags spricht daraus, sondern auch die richtige Einsicht, daß Berlin insgesamt zu neu sei, um es literarisch beim ersten Anlauf in seiner Totalität erfassen zu können. Erst durch Zola ermutigt, der seinem «Objekt» Paris gegenüber den Vorteil literarisch tradierter Vertrautheit besaß, unternahm man Versuche größeren Ausmaßes.

Der episodischen Stoffwahl entspricht, literaturgeschichtlich, das sporadische, punktuelle Auftauchen des «Berliner Romans». Die Frage, wer sein Begründer

sei, ist müßig. Nennt man, wie die heutige Literaturwissenschaft, Theodor Fontane, so spielt dabei verdeckt die Kenntnis der hohen Qualität des Fontaneschen Romanwerks mit; nennt man, wie die zeitgenössische Kritik, Max Kretzer, so gibt dabei ohne Frage die Neuartigkeit, der Schockcharakter des Stoffes den Ausschlag. Im gleichen Jahr – 1882 – erschienen Kretzers *Die Betrogenen* und Fontanes *L'Adultera*, kritische Spiegelungen verschiedener Elemente derselben Materie in verschiedenen Temperamenten, die erst in ihrer Doppelheit, eben ihrem Doppelgesicht, die Spannweite des «Berliner Romans» deutlich machen. Diese Spannweite ist gesellschaftlich determiniert. Damit geht der «Berliner Roman» den entscheidenden Schritt über Autoren wie Spielhagen, Heyse und Wilbrandt hinaus: er projiziert nicht einfach verschiedene Gesellschaftsschichten oder deren Repräsentanten auf eine einheitlich geglättete Erzählebene und in ein einheitlich drapiertes Kostüm, sondern überträgt die gesellschaftliche Schichtung in die Erzählstruktur. Vorzugsweise Theodor Fontane (1819–1898) gelingt diese Übertragung: von *L'Adultera* (1882) über *Irrungen, Wirrungen* (1888) bis zu *Frau Jenny Treibel* (1892) formt er, bis in die feinsten Nuancen des sprachlichen Duktus hinein, aus Berliner «Material» das gesellschaftliche Gefüge seiner Epoche nach, die Brüche nicht weniger als die Brücken, die man zu schlagen versucht oder versäumt.

Die Kritik Fontanes an der Ära Bismarcks ist verdeckt, nicht weil die Gestalt des Reichskanzlers motivisch eine Art Fixpunkt bildet, auf den hin sich die Romanfiguren, noch in *Effi Briest* (1895), orientieren und arrangieren, sondern weil Fontane den Blick nie ausschließlich auf die unteren Schichten richtet, in deren Schicksalen das Düstere, Negative, Unerfreuliche der Ära am deutlichsten nach außen gestülpt erscheint. Fontanes Kritik wird leise, beiläufig, fast schwerelos vorgebracht. Das trug ihm den Vorwurf sozialer Verantwortungslosigkeit ein, zumal er immer wieder auf die Verhaltensweise einzelner seiner Gestalten festgelegt werden konnte, die weder den Regeln der tonangebenden Schichten entsprach noch auch entschieden mit ihnen brach. So fanden Max Kretzer und seine dezidiert sozialistischen Gesinnungsgenossen eher Parteigänger. Dabei ist bemerkenswert, daß Parteigängerschaft im strengen Wortsinn innerhalb der Literatur der Epoche überwiegend abgelehnt wird. Weit über den «Berliner Roman» hinaus gilt für den zeitkritischen Roman, sofern er sich zum Sprecher der sozial Entrechteten macht, daß in ihm dem Parteifunktionär, also dem Kämpfer für die sozial Entrechteten, Skepsis, oft sogar unverhohlene Aversion begegnet. Auch dieser Widerspruch gehört zum Doppelgesicht der Zeit.

Daß Skepsis und Aversion nicht so sehr dem für seine Sache kämpfenden Idealisten, sondern vielmehr dem skrupellosen, nur auf seine Karriere bedachten Parteifunktionär gelten, hat Max Kretzer (1854–1941) in seinem ersten Roman *Die beiden Genossen* (1880) auf zwingende Weise zum Thema ge-

macht. Wie der Zeitroman Heysescher Prägung aus dem Intrigenroman der Jungdeutschen erwächst, so der Zeitroman Kretzerscher Prägung aus dem Kolportageroman und seiner von keinerlei ästhetischer Scheu gehemmten Schwarz-Weiß-Manier. Einer der beiden Genossen ist ein Engel, der andere, ein aus Berlin ausgewiesener Agitator, der am Ende entlarvt und widerlegt wird, ein Teufel. Einfache Verhältnisse also, die aber nicht der moralischen Durchschlagskraft entbehren und die sich die sozialkritische Literatur, vor allem wo sie parteipolitisch gebunden war, auch in der Folgezeit zu eigen machte. In den drei folgenden Romanen *Sonderbare Schwärmer* (1881), *Die Betrogenen* (1882) und *Die Verkommenen* (1883) nähert sich Kretzer zäh und allmählich der Gestaltung realer Verhältnisse an. Er richtet den Blick auf die Elendsviertel: Mietskasernen, Destillen, Fabrikhöfe sind die Schauplätze. Episodenreihung wird zum Teilpanorama: das finsterste Berlin wird rücksichtslos geschildert. Die Faszinationskraft dieser Schilderungen ist darum so groß, weil Kretzer nicht, wie später die Expressionisten, eine literarische Dämonisierung dieser Elendswelt versucht, sondern sie in ihrer tödlichen Langeweile und Farblosigkeit beläßt. In Kretzers Hauptwerk *Meister Timpe* (1888) tritt zu zwingender Zustandsschilderung eine ebenso zwingende Handlung, in der sich die ökonomische Situation der Epoche konkretisiert: ein kleiner Handwerker unterliegt im Existenzkampf mit einer neugegründeten Fabrik. Der tragische Tod Meister Timpes wird mit der Eröffnung der neuen Berliner Stadtbahn synchronisiert. Untergang einer alten und Aufstieg einer neuen Zeit fallen in eins zusammen.

Adalbert von Hanstein hat Kretzers *Meister Timpe* und Fontanes *Irrungen, Wirrungen* als die Meisterwerke des «Berliner Romans» bezeichnet, ein zeitgenössisches Urteil, das keiner Revision bedarf. Neben diese beiden Werke stellt er ein drittes: *Die Kinder der Exzellenz* (1888) von Ernst von Wolzogen (1855–1934), in dem es um die Waisen eines verstorbenen Generals geht, die von ihrer Mutter mit Hilfe einer kleinen Pension standesgemäß durchgebracht werden müssen. Im Medium eines spezifischen Problems höherer Gesellschaftskreise wird das Verhältnis von Schein und Sein, von Anspruch und Erfüllung geistreich-versöhnlich abgehandelt. Es ist sicher kein Zufall, daß die wichtigsten Berliner Romane erscheinen, als sich die Ära Bismarcks ihrem Ende zuneigt; das wilhelminische Zeitalter wird andere Fragen und damit andere literarische Gattungen kultivieren. Von Wolzogens ehrgeizigem Versuch, in seinem panoramatischen Roman *Die kühle Blonde* (1891) Berlin insgesamt zu gestalten, wird im zweiten Teil die Rede sein. Hanstein hält diesen Versuch für gescheitert und stellt fest, daß «die genannten Werke von Kretzer und Fontane, die nur von *einer* Seite aus die Weltstadt betrachteten»[20], eben wegen dieser Einseitigkeit, dieser Ausschnitthaftigkeit unübertroffen geblieben seien. Streben nach Totalität verzehrt den Autor, reißt ihn zu sehr in das

Gefüge seines Werkes als seiner Welt hinein; Verzicht auf Totalität dagegen ermöglicht ihm kritische Konturierung des jeweils Isolierten.

Neben Kretzer und Fontane versuchten noch andere Autoren, im Ausschnitt das Ganze zu geben und in Berlin nicht nur die Ära Bismarcks, sondern auch den gegenwärtigen Weltzustand zu spiegeln. Dabei kann der Roman zur Skizze, zum Romanpartikel gleichsam, reduziert werden, ein Verfahren, das schon von Kretzer geübt wurde (*Berliner Skizzen*, 1883, *Berliner Novellen und Sittenbilder*, 1883). Kretzer am nächsten in Thematik und Tendenz steht Hans R. Fischer (1863–Todesjahr unbekannt) mit Beschreibungen von Obdachlosenasylen und Siechenhäusern, Gefängnissen und Leichenhallen (*Unter den Armen und Elenden*, 1887, *Was Berlin verschlingt*, 1890). Paul Lindau (1839–1919) schildert in *Der Zug nach dem Westen* (1886) die Übersiedlung zweier reichgewordener Berliner und ihrer Familien aus dem Osten der Stadt in den vornehmen Westen, in *Arme Mädchen* (1887) die parallel verlaufenden tragischen Schicksale einer Proletarierin und einer Aristokratin. Der Schematismus der Darstellung, der den einzelnen Gestalten nur die Bewegung auf vorgefertigten Gleisen erlaubt, ist schon von Fontane gerügt worden. Die Übersiedlung vom Osten in den Westen der Stadt erscheint ebenso sehr als sozialer Zwang wie die starr in der jeweiligen Schicht ablaufende Lebenslinearatur der «armen» Mädchen. Die Unabänderlichkeit der gesellschaftlichen Bedingungen ist nicht erst Resultat dieser Erzählwerke, sondern bereits Voraussetzung für deren Konstruktion. Vergleicht man Lindau mit Fontane, so fällt auf, daß bei Lindau gerade das zentrale Thema, die Korruption einer Gesellschaft von gründerzeitlichen Parvenüs, aus Vorurteil nicht entfaltet wird. Dieses Thema klingt auch in den Romanen *Götter und Götzen* (1884) von Konrad Telmann (1854–1897) und *Esthers Ehe* (1886) von Hermann Heiberg (1840–1910) an. Man sollte nie vergessen, daß sich Vorurteile nicht nur im affirmativen, sondern auch im kritischen Roman einnisten können.

Neben bewußter Vereinseitigung durch das Herauskehren des Negativen gibt es im «Berliner Roman» die bewußte Vereinseitigung durch das Herauskehren des Positiven. Die Literaturwissenschaft neigt gerade heute dazu, nur den verdüsterten Bildern Wahrheit zuzusprechen, die aufgelichteten Bilder aber als Verfälschung der gründerzeitlichen Wirklichkeit zu denunzieren, sich also bedenkenlos auf eine Seite zu schlagen. Gerade ein so unverdächtiger Zeuge wie Fontane aber hat an den düster eingefärbten Berliner Romanen das Fehlen des «Versöhnlichen», «Milden», «Natürlichen» bemängelt. Daß das Fehlende von den «positiv» eingestellten Autoren im Übermaß geliefert wurde, kann das Fontanesche Urteil nicht aus der Welt schaffen. Auch darf bei Julius Stinde (1841–1905) und Heinrich Seidel (1842–1906), den beiden Hauptvertretern dieser Richtung, nicht übersehen werden, daß sie, die Idylliker, ein sehr genaues Wissen um die inneren Widersprüche der Zeit besaßen. Seidel

war immerhin Ingenieur und konstruierte die riesige Halle des Anhalter Bahnhofs in Berlin, was alles andere als ein zeitfernes, weltflüchtiges Tun war. Die Bedeutung Stindes und Seidels liegt in der Schöpfung von Gestalten, über denen das Lesepublikum die Namen der Autoren vergaß. Das ist, wo immer es gelingt, als bedeutende Leistung anzusprechen, und zwar unabhängig von der literarischen Qualität. Als zeitgleiche Variante sei an die Schöpfung des Sherlock Holmes durch Sir Arthur Conan Doyle erinnert.

Julius Stinde schuf die Familie Buchholz, Heinrich Seidel, der mit *Vorstadtgeschichten* (1880) begann, den Leberecht Hühnchen. Nachdem diese Gestalten erst einmal ins Leben getreten waren, das heißt: vom Lesepublikum als faktisch existierende Wesen genommen wurden, fiel den Autoren nur noch die Aufgabe zu, sie in weiteren Werken am Leben zu erhalten. Das «Milieu» der Familie Buchholz und des Leberecht Hühnchen ist das Berlin der achtziger Jahre. Die «Sturmflut» der Gründerzeit hat sich gelegt, Windstille herrscht, wenigstens vorübergehend. Das bestimmt die Atmosphäre dieser Werke. Die Reihe der *Familie Buchholz*-Romane zieht sich von 1883 bis 1888 hin mit einer Art Epilog 1895 *(Frau Wilhelmine Buchholz' Memoiren); Leberecht Hühnchen* erscheint 1882, 1888 folgt *Neues von Leberecht Hühnchen*, 1890 schließlich wird, in konsequenter Erfüllung der Leserwünsche, *Leberecht Hühnchen als Großvater* vorgestellt. Bei Stinde geht es um eine typische Berliner Mittelstandsfamilie, um deren alltägliche und unalltägliche, auf Reisen nach Italien und in den Orient gemachten Erfahrungen. Das anspruchslose, aber nicht unwitzige Sichabfinden mit der Realität, das die Familie Buchholz praktiziert, hat weit über die Ära Bismarcks hinaus die Zustimmung breitester Leserschichten gefunden. Auf die Fragwürdigkeit dieses «gemütlichen Materialismus» hat Ernst Alker hingewiesen[21]. Seidel zeichnet in Leberecht Hühnchen einen Sonderling, der sich innerhalb der Riesenstadt Berlin seinen idyllischen Bezirk zu schaffen und zu wahren weiß. In dieser Spitzwegschen Existenz wird ein unüberhörbarer Protest gegen die moderne industrielle Arbeitswelt formuliert, und zwar von jemandem, der eben diese Welt von Berufs wegen kannte. Der Erfolg der *Leberecht Hühnchen*-Bücher spricht für ein weitverbreitetes Unbehagen an der eigenen Epoche. Die düstere Folie tritt überraschend wieder hervor.

Auch formale Mittel konnten ins Spiel gebracht werden. Nicht notwendig war der Autor auf den Roman mittlerer Länge beschränkt. Dieser konnte zum Großroman ausgeweitet, aber auch auf die Prosaskizze reduziert werden. Im ersten Verfahren versuchte sich Karl Bleibtreu (1859–1928), im zweiten Verfahren – in der Nachfolge Kretzers und Fischers – Hans Land (1861– Todesjahr unbekannt). Bei Bleibtreu waren die Antriebe für seine formalen Versuche sehr persönlicher Natur. Einer der versatilsten Autoren der Epoche, von einem krankhaften Ehrgeiz getrieben Werk um Werk produzierend, ohne

doch je den durchschlagenden Erfolg zu haben, den er sich erträumte, mußte Bleibtreu zwangsläufig auf die Großform zusteuern, die ihm, dem Sohn des bekannten Schlachtenmalers, aus einem anderen künstlerischen Medium von Kindheit an vertraut war. Man hat Bleibtreu gern ganz unter dem Einfluß von Zola gesehen. Dieses Einflusses, von dem noch die Rede sein wird, bedurfte es aber bei Bleibtreu nicht, so sehr er sich auch standesstolz darauf beruft. Zwar nutzt Bleibtreu die Großform, um in sie, durchaus im Sinne Zolas, eine Unzahl von Realitätspartikeln einzubringen; genetisch aber ist sie bei ihm eine Folge der Aufblähung mit ureigenen Ressentiments.

Bleibtreu beginnt, analog zur Tätigkeit seines Vaters, als Schlachtenschilderer (*Dies irae*, 1884), wendet sich aber mit dem Novellenband *Schlechte Gesellschaft* (1885) dem Themenkreis der modernen Großstadt zu. Nicht um das Schicksal der Unterprivilegierten wie im genuin sozialkritischen Roman Kretzerscher Prägung geht es hier, sondern um die Darstellung einer tiefzermürbten Seelenverfassung, die sich ausweglos im Banne eines nicht nur ökonomisch determinierten Elends sieht. Die Protagonisten Bleibtreus sind meist Halbkünstler, die an ihrer Aufgabe scheitern. Das ist autobiographisch zu verstehen. «Die Worte Form, Stil, Kunst», so erinnert sich Heinrich Hart, «waren ihm (Bleibtreu) ein Greuel, und daß Hirn und Temperament bei ihm nicht ganz in Einklang wären, gestand er mir eines Nachts selbst[22].» Parallel zu diesem künstlerischen Scheitern läuft das erotische Scheitern an Mädchen der untersten Schicht. Der Typus der skrupellos Verführten wird verkehrt in den Typus der skrupellosen Verführerin. Mit theatralischer Gebärde sagen Bleibtreus Halbkünstler der Kunst ab und proklamieren die Hinwendung zu einem Leben der Tat, zu dem sie aber ihrer debilen Konstitution wegen überhaupt nicht fähig sind. «Kein Künstler – Arbeiter will ich sein. Weg mit Palette und Pinsel, Schaufel und Hacke zur Hand!» Diese radikale Absage an die Literatur kommt von einem eingefleischten Literaten. Das verwundert nicht und wird sich in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, vom Psychologischen ins Politische pervertiert, wiederholen. Auch am Ende von Bleibtreus Großroman, der den doppelt charakteristischen Titel *Größenwahn* (1888) trägt, steht die Hinwendung zu einer aktiven Existenz. Der deutsch-ungarische Graf Krastinik entsagt, nachdem er das tragische Scheitern seines Freundes, des Dichters Leonhart, miterlebt hat, allen eigenen literarischen Plänen, um sich angesichts eines drohenden Krieges in die «Mannestat im welterschütternden Kampfe» zu retten. Die Großform, wie Bleibtreu sie erzwingen will, mündet in einen heroischen Aktivismus ein, der dann paradoxerweise wieder auf Bleibtreus Anfänge als Schlachtenmaler in litteris zurückverweist.

Anders die kleinen Formen bei Hans Land. In ihnen spricht sich eine passive Haltung aus, die in Resignation ausläuft und, ehrlicherweise, auf jeden unmotivierten Umschwung verzichtet. Land zeichnet *Stiefkinder der Gesellschaft*

(1888) und *Die am Wege sterben* (1889). Auch Zeiten der Windstille fordern ihre Opfer. In der Beiläufigkeit des Erzählens kündet sich, noch unvollkommen, ein neuer Ton an. Land und Bleibtreu waren Figuren einer Übergangszeit, der erste in stilistischer, der zweite in thematischer Hinsicht. Dauernder Erfolg blieb ihnen doppelt versagt: weil sie weder wesensmäßig zu den Verfassern des realitätsgesättigten Berliner Romans der Bismarck-Ära gehörten, noch schon die Möglichkeiten der psychologisch verfeinerten Erzählkunst der Jahrhundertwende voll zu entfalten vermochten. Bleibtreu erörtert die Problematik des Künstlers in einer von ökonomischem Profitdenken beherrschten Gesellschaft mit Inbrunst und Elan, er erkennt die Brüchigkeit der ästhetischen Existenz ohne jede Rücksichtnahme, aber ein ebenso kolossaler wie konfuser Unwillen über den großstädtischen Literaturbetrieb trübt ihm den Blick. Thematisch präludiert er Heinrich und Thomas Mann, formal Otto Julius Bierbaum. Aber diese späteren Meister der Präzision, auch der karikaturistischen, machten hoffnungslos amorphe Bücher wie *Schlechte Gesellschaft* und *Größenwahn* literarisch überflüssig. Auch Land blieb das Schicksal des Vorläufers nicht erspart. Er erprobt erstmalig die stilistischen Mittel einer ausgeprägten Stimmungskunst, setzt sie für Themen, die menschlich nicht nur zu fesseln, sondern auch zu erschüttern vermögen, ein, wird aber gerade darin schon wenige Jahre später von Holz, Schnitzler, Keyserling und anderen Erzählern übertroffen.

Gestalten wie Bleibtreu und Land beweisen, daß die «Moderne», deren Anfänge man so leichtfertig in die neunziger Jahre zu datieren pflegt, in den achtziger Jahren eindeutig vorgeprägt ist. In die späten achtziger Jahre fallen auch die Versuche, die Errungenschaften Zolas nicht nur theoretisch zu begrüßen, wie dies vor allem Bleibtreu bis zum Überdruß tat, sondern auch praktisch für deutsche Literaturprodukte fruchtbar zu machen. Zweierlei war dabei entscheidend: erstens eine fanatische Konzentration auf exakte Beobachtung sowie eine Notation des Beobachteten, die sich asketisch jeder persönlichen Beimischung enthielt; zweitens die Konstruktion größerer Werkzyklen, die formal in der Lage sind, die Epoche in einer Totalität wiederzugeben, wie es dem einzelnen Werk, und sei es noch so breit angelegt, nie gelingen kann. Ein Grenzfall ist die *Berlin W.*-Trilogie von Fritz Mauthner (1849–1923). Zwar wird der Blick in progressiver Ausweitung der Perspektive vom Privaten (*Quartett*, 1886) über einen Berufsstand (*Fanfare*, 1888) auf eine ganze Gesellschaftsschicht (*Der Villenhof*, 1890) gelenkt, doch bleibt damit die angestrebte Totalität wiederum eine begrenzte. Ein Stadtteil muß für das Ganze stehen, was dann doch wieder mehr dem selektiv-symbolischen Verfahren des gängigen Berliner Romans ähnelt als der enzyklopädisch-naturwissenschaftlichen Schaffensweise Zolas. Intelligenter als Mauthner jedoch hat kein Berliner Autor der Bismarck-Ära die Mittel des Romans analytisch genutzt.

Der eindrucksvollste Versuch einer Zola-Imitation auf breitester Basis wurde nicht in Berlin, sondern in München unternommen, und zwar am «Material» eben dieser Stadt. Dabei mußte weder auf die Sonderart einer neuen Hauptstadt Rücksicht genommen noch ein eigens auf sie zugeschnittener Romantypus eliminiert werden. Einen «Münchner Roman» als eigene Kategorie hat es im Gegensatz zum «Berliner Roman» nie gegeben. So konnte Michael Georg Conrad (1846–1927), der deutsche Apostel Zolas, unmittelbar auf sein großes Vorbild zurückgreifen. Conrad war ein guter Kenner der literarischen Zustände Frankreichs aus eigener Anschauung (*Parisiana*, 1880, *Madame Lutetia*, 1883). Enthusiastisch pries er Zola, dem er in Paris persönlich begegnet war, als den «Großmeister des Naturalismus». Aus Paris nach München zurückgekehrt, schuf sich Conrad sein eigenes publizistisches Organ: *Die Gesellschaft*, eine «realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und Leben», deren erste Nummer am 1. Januar 1885 erschien. Damit wurde München schlagartig zum Zentrum aller literarischer Kräfte, die auf Umwertung, ja Umsturz drängten. Daß Bleibtreu von Berlin aus für *Die Gesellschaft* berichtete und seinerseits die Ideen der Zeitschrift in Berlin verbreitete, änderte nichts an dieser überraschenden literaturgeographischen Akzentverlagerung. Gesinnung sollte nunmehr durch Leistung legitimiert werden. Das war die grundlegende Forderung, die Conrad nicht nur an andere Autoren, sondern vornehmlich an sich selbst richtete.

Conrad nahm diese selbstgesetzte Forderung bitter ernst. Nachdem er in novellistischen Skizzen über Pariser Themen (*Lutetias Töchter*, 1883, *Totentanz der Liebe*, 1884) seine erzählerischen Mittel erprobt hatte, projektierte er im Stil von Zolas *Les Rougon-Macquart* einen zehnbändigen Romanzyklus unter dem Titel *Was die Isar rauscht*. München, als Stadt organischer gewachsen als das hybrid hochgezüchtete Berlin, sollte in zahlreichen Quer- und Längsschnitten das Material hergeben. Conrad besaß den nötigen Ehrgeiz, nicht aber, wie sich bald herausstellen sollte, den unbeugsamen Arbeitswillen Zolas. Nach drei Romanen (*Was die Isar rauscht*, 1887, *Die klugen Jungfrauen*, 1889, *Die Beichte des Narren*, 1890) wurde das Projekt aufgegeben. Auch der so vielversprechende Elan des Münchner Autors überdauerte die Ära Bismarcks nicht. Die Gründe für dieses Versagen lassen sich an den augenfälligen Schwächen der fertiggestellten Teile mühelos ablesen. Am stärksten fallen die durchlaufenden Stilbrüche ins Gewicht, zeichnet sich in ihnen doch bereits das Fragmentarische, in dem das Projekt schließlich steckenblieb, als strukturelle Gefahr ab. Die Thematik ist oft kraß und schockierend, die Formulierungen dagegen sind blaß, abgedroschen, nichtssagend. In den düsteren Szenen wird die Genauigkeit des «Berliner Romans» nirgends erreicht. Klischees sind zahlreich, vor allem in den Liebesszenen. Ein ateliermäßiges Arrangement von Situationen und Personen befremdet und läuft der immer

wieder beteuerten «resolut realistischen Weltauffassung»[23] ästhetisch völlig zuwider. Atelier- und Freilichtmalerei stehen sich, um die Situation der bildenden Kunst zum Vergleich heranzuziehen, gegenseitig im Wege.

Trotz dieser gravierenden Mängel gelingt es Michael Georg Conrad, eine neue Erzähltechnik zu entwickeln, die man fast schon als filmisch bezeichnen könnte. Jeder der drei Romane besteht aus einer Reihe von Episoden, die nach Art und Anlage variieren: Gesellschaftsszenen, Natur- und Stadtbilder, dramatisch zugespitzte Situationen, Briefe, Vorträge, Diskussionen und sonstige theoretische Erörterungen wechseln in rascher Folge miteinander ab. Dadurch entstehen zwischen den einzelnen Episoden Schnittflächen und Bruchstellen, an denen sich das eigene Nachdenken des Lesers ansiedeln kann. Der neue Roman in der Nachfolge Zolas soll, so darf man schließen, auch den Leser «fordern», ja einen neuen Typus des kritischen Lesers überhaupt erst hervorbringen. Daß zwischen den einzelnen Partien nicht immer eine Verknüpfung der Handlungsfäden erfolgt, stellt ein zusätzliches Stimulans dar. Darin unterscheidet sich der Conradsche Roman vom Roman des Nebeneinander, wie ihn schon Gutzkow entwickelt hatte. Das Handlungsgefüge ist locker, die Verknüpfung der verschiedensten Schicksale, die vorgeführt werden, geschieht untergründig, oder anders gewendet: jede Figur ist primär mit dem diffusen Ganzen, um dessen vielschichtige Darstellung es Conrad geht, verknüpft und nicht so sehr mit scharf konturierten anderen Figuren. Die einzelnen Schicksale spielen sich jeweils in einer bestimmten Gesellschaftsschicht ab, sind repräsentativ für diese Schicht, fallen aber zugleich aus ihr heraus, da auch die jeweilige Schicht nur auf ein imaginäres Zentrum, nicht aber auf andere Schichten bezogen werden kann.

In Conrads Romanen gibt es keine Hauptfiguren, sondern nur Figuren, die aus dem diffusen Ganzen stärker hervortreten, länger in den Blick gerückt werden als andere. Das gilt insbesondere von dem Architekten Joseph Zwerger, der sich um einen gigantischen städtischen Bauauftrag, das Isartalprojekt, bemüht. Recht eigentlich ist es dieses Projekt selber, das im Mittelpunkt steht. Gründerzeitliche Spekulationswut hat auch München erreicht und will dessen Physiognomie großstädtisch umprägen. In Parallele zu dem Bauprojekt wird ein Kunstwettbewerb gesetzt: ein hochdotierter Preis, die testamentarische Stiftung eines Millionärs, soll für das beste Gemälde der biblischen klugen Jungfrauen verliehen werden. In beiden Bereichen beginnt der nackteste Existenzkampf. Das Kapital macht seine magnetischen Kräfte geltend, von ihm hängt die dauernd wechselnde Gruppierung der konkurrierenden Figuren um die beiden Projekte ab. Finanzielle wie künstlerische Pläneschmiede sind überall am üblen Werk. «Die Hyänennatur der kultivierten Großstadtbestie» wird an den Pranger gestellt, «der moderne Raubtier-Wirtschaftsmensch» gegeißelt. Conrad kann vielleicht darum ein solch eindringliches Panorama der

gründerzeitlichen Epoche entwerfen, weil er diese Epoche nicht vom Zentrum Berlin, sondern von der Peripherie München her analysiert.

Wenn sich überhaupt im Ansatz auch literarisch ein spezifisch gründerzeitlicher Stil entwickelt hat, dann in Michael Georg Conrads fragmentarischem Romanzyklus *Was die Isar rauscht*. Die Romane selber reflektieren diese ihre Position, besonders in den Erörterungen über brennende Zeitfragen. Derartige essayistische Partien gewinnen bei Conrad mitunter schon das Eigengewicht, das sie später in den Romankonstruktionen bedeutenderer Autoren wie Musil oder Broch gewinnen sollten. Nach dem Ende der Bismarck-Ära seine Reflexionen im Medium des Romans fortzusetzen, vermochte Conrad nicht. Der epochale Klimawechsel entzog ihm, der auf die literarische Umsetzung einer primär ökonomisch determinierten Gegenwart eingeschworen war, den Boden unter den Füßen. Auch steuerte die Literatur inzwischen so stark auf die Gestaltung von Individual- statt Epochenproblemen zu, daß ein radikal objektivierter Roman, wie ihn Conrad wollte, kaum noch Echo fand. Statt Zola wurde Dostojewski zum literarischen Leitbild. Man hatte es satt, sich mit der «neuen Zeit» zu befassen, zumal sie in den beiden Jahrzehnten nach 1871 die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllt hatte. Man wollte stattdessen den «neuen Menschen», wenn auch in der Hoffnung, daß vielleicht durch ihn der längst fällige epochale Wandel eintreten könne. In einem ehrgeizig auf die eigene Zukunft eingeschworenen Manne wie dem Architekten Zwerger aber konnte man den «neuen Menschen» nicht sehen. Daß die Geburt des «neuen Menschen» keine angenehme, gefällige Angelegenheit sein würde: darüber herrschte Einmütigkeit. Immerhin setzten sich jetzt von Jahr zu Jahr stärker die Vorstellungen Nietzsches durch, wie sie sich seit 1883 in der Figur Zarathustras verdichtet hatten.

Von diesen Voraussetzungen her läßt sich der durchschlagende Erfolg erklären, den Hermann Conradi (1862–1890) als Romancier für sich buchen konnte. Was ein Autor wie Bleibtreu vorgab zu sein, das war Conradi wirklich: ein Zerstörer des Alten von Grund auf und ein Verkünder des Neuen, das sich erst unklar im Chaos des Übergangs abzeichnete. Nach einer Skizzensammlung *Brutalitäten* (1886), die, ähnlich wie Bleibtreus *Schlechte Gesellschaft*, auf die Schockwirkung krasser Stoffe rücksichtslos-naiv vertraute, legte Conradi zwei Romane vor, Ausgeburten des eigenen unausgegorenen Ich: *Phrasen* (1887) und *Adam Mensch* (1889). Die Unreife dieser Produkte ist so offenkundig, daß es ungerecht wäre, den «neuen Menschen», wie er in Conradis Prosa vor uns tritt – von seinen Versen wird später noch die Rede sein –, schlichtweg als Mißgeburt zu bezeichnen. Immerhin gelang es Conradi, in Heinrich Spalding, dem Helden des ersten, und in Dr. Adam Mensch, dem Helden des zweiten Romans, die Auswürfe des eigenen Innern figurativ zu verfestigen, und zwar realitätsnäher, als Nietzsche dies mit seinem Zarathustra

vermochte. Dabei gewinnen Conradis Übergangsgestalten ihre Existenz einzig aus der Negation ihrer Epoche. In dem Augenblick, in welchem sie sich nicht mehr verneinend betätigen können, büßen sie ihre Konturen ein und sinken greisenhaft in ein trübes und vagierendes Dasein im Umkreis von Café, Kneipe und Freudenhaus zurück. Entsprechend schwankt die Prosa Conradis zwischen kraftgenialischer Geballtheit und Treffsicherheit und völlig energieloser Auflösung ins Amorphe.

Im Übergang von den achtziger zu den neunziger Jahren wurde der «neue Mensch» proklamiert. Die Proklamation der «neuen Frau» ließ nicht auf sich warten. Auch hier leistete Bleibtreu Vorläuferdienste. Wie er erstmals in groben Umrissen problematische Naturen entwarf, die dann in Conradis Heinrich Spalding und Dr. Adam Mensch mit verbindlicher, auktorialer Erfahrung erfüllt werden konnten, so schuf er auch, in Umkehrung konventioneller Verhältnisse, Frauen, an deren vitaler Kraft und Rücksichtslosigkeit die Männer hoffnungslos zugrunde gehen. Bleibtreus Kellnerinnen und Dirnen signalisieren, so wenig man sie als literarische Vorbilder ernstzunehmen geneigt war, einen neuen Typus der Frau, deren Überlegenheit aus ihrer Unabhängigkeit von sozialen und privaten Rücksichten resultiert. Diesen Typus galt es aus dem pervertierten Klischee zu lösen, in welchem er bei Bleibtreu stecken geblieben war, und mit neuer Substanz zu füllen. Vorzüglich die Schriftstellerinnen nahmen sich dieser Aufgabe an. Nicht daß nicht schon früher, vor allem in den Epochen der Romantik und des Jungen Deutschland, weibliche Autoren von Rang und Einfluß hervorgetreten wären; nicht daß es nicht schon bei diesen die intensive Erörterung der Rolle der Frau, auch in der generalisierten Form der «Frauenfrage», gegeben hätte: neu war das Auftreten von Schriftstellerinnen in breiter, geschlossener Front, neu die Zentrierung sämtlicher individueller Probleme in der Frage, welche existentielle Bedeutung der Frau in der Gesellschaft der Zukunft zukomme. Was sich in England als Suffragettenbewegung unmittelbar politisch artikuliert, bedient sich in Deutschland literarischer Mittel, ja schlägt vollkommen in Literatur um.

Auch die Schriftstellerinnen, die sich jetzt lautstark zu Wort melden, bevorzugen den Roman. Er gewährleistet ihnen die größte Variationsbreite für die Erörterung der anstehenden Probleme; auch fühlt man sich in ihm durch bedeutende Vorbilder, denen man nachstreben kann, heimisch. Es darf nicht vergessen werden, daß in der Ära Bismarcks Autorinnen wie Luise von François (1817–1893) und Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916) auf der Höhe ihres Schaffens stehen. Luise von François arbeitete in völliger Analogie zu Gustav Freytag. Auch sie gibt, nachdem sie sich zunächst in kleineren Formen der Erzählung geübt hat, in ihren Romanen (*Die letzte Reckenburgerin*, 1871, *Frau Erdmuthens Zwillingssöhne*, 1873, *Stufenjahre eines Glücklichen*, 1877) ein panoramatisches Bild der deutschen Geschichte, schränkt es

allerdings auf den preußisch-sächsischen Raum und die Zeit vom ausgehenden Rokoko bis zur Revolution von 1848 ein. Der erzählerische Impetus ist bei Luise von François privater, intimer als bei Freytag und mündet daher auch nicht in enzyklopädischen Zwang ein. Nur wenige jüngere Autorinnen erreichen die beiden Altmeisterinnen. Sieht man von Ricarda Huch ab, deren Werk weit in die nächsten Epochen hinübergreift, so schafft nur Isolde Kurz (1853–1944), aus literarischem Hause stammend, bewußt als Formkünstlerin (*Florentiner Novellen*, 1890). Im übrigen dominiert gute Gesinnung im Spannungsfeld zwischen Dilettantismus und hausbackener Tüchtigkeit. Gerade das aber sicherte dem Frauenroman seine weite Verbreitung. Beherrscht wird er durch drei Autorinnen, die im gleichen Jahr 1859 geboren sind, ein generations- und wesensmäßiger Zusammenhang, auf den schon Richard M. Meyer aufmerksam gemacht hat[24]: Maria Janitschek, Gabriele Reuter, Helene Böhlau.

Maria Janitschek (1859–1927) ist Dilettantin. Als Erzählerin thematisiert sie ihre Gefühle, genauer: ihre permanente glühende Gefühlsbereitschaft. In bedenkenlosem Enthusiasmus verwertet sie dabei modische Elemente eines Stils, der sich, in Häufung kostbarer hypnotischer Bilder einerseits, in Zertrümmerung und Verunsicherung syntaktischer Gefüge andererseits, nervös gibt (*Aus der Schmiede des Lebens*, 1890). Gabriele Reuter (1859–1941) richtet ihr Interesse auf die ihr vertraute bürgerliche Mittelschicht und vermag aus dieser Vertrautheit heraus die schichtenspezifischen Probleme der Ehe und des Berufs anzuschneiden (*Glück und Geld*, 1888, *Aus guter Familie*, 1895). Dabei legt sich dann allerdings allzu oft das Problem über die Person, erdrückt, erstickt diese. Vorurteil sitzt über Vorurteil zu Gericht: das Resultat sind Traktate in fiktiver Form, nicht genuine Romane. Einzig Helene Böhlau (1859 bis 1940) gelingt die Umsetzung eigener Erfahrungen und Beobachtungen in Erzählwerke von genauer Kontur. Ihre thematische und gemüthafte Skala ist weitgefächert. Helene Böhlau debütierte mit *Novellen* (1882) und errang ihren ersten durchschlagenden Erfolg mit den *Ratsmädelgeschichten* (1888). Ihr Wirken und ihre Wirkung erstreckte sich bis ins neue Jahrhundert hinein. Sie blieb, wenn auch im doppelten Schatten einer größeren Künstlerin wie Ricarda Huch und einer rigoroseren Moralistin wie Clara Viebig, als literarische Figur unübersehbar. Um die Jahrhundertwende glückt ihr in *Halbtier!* (1899) im nachhinein der epochale Schlüsselroman über die «neue Frau». Isolde Frey, die Heldin des Romans, lehnt sich gegen die Rolle auf, die der Mann der Frau zudiktiert hat. Erst wenn sich die Frau von ihrer Funktion als Halbtier befreit, so argumentiert und agiert sie, ist nicht nur eine neue Frau, nicht nur ein neuer Mensch, sondern eine neue Zeit möglich. Derartige utopische Entwürfe waren, alles in allem, das Beste, was im Medium des Romans von der Ära Bismarcks an das wilhelminische Zeitalter weitergereicht wurde.

DRITTES KAPITEL

Nichtfiktive und essayistische Prosa

Während das breite Lesepublikum in der Ära Bismarcks den Geschichtsroman und den Zeitroman besonders schätzte, gaben manche Kritiker Prosawerken den Vorzug, die nicht zur Gattung des Romans gezählt werden konnten. Jede Fiktion, und sei sie noch so realitätsnah, stelle, so sagten sie, in einer primär von der Politik geprägten Epoche eine Minderung eben dieser Realität dar und entziehe sich damit selber die Basis. Nicht nur der ästhetische Rang werde durch die Fiktion gefährdet, sondern auch die allgemeine Verbindlichkeit, verstehe man diese nun national wie in den siebziger oder sozial wie in den achtziger Jahren. Daß der Roman als eigengesetzlich geformtes Abbild oder auch Gegenbild der Realität selber gesteigertes Dasein besitze, konnte von dieser Position aus ebensowenig erkannt werden wie seine Eignung als Medium entschiedener Zeitkritik. Realismus, wie die Epoche ihn forderte, und Fiktion schienen unvereinbar. Daran litt, wie wir gesehen haben, die gesamte Romanproduktion. Der hier verborgene Widerspruch blieb durch zwei Jahrzehnte hindurch ungelöst und wurde, was für die Problematik der Situation spricht, als Lösungsversuch im Zeichen der Naturwissenschaften an das wilhelminische Zeitalter weitergegeben.

Schon 1870 hatte Wilhelm Scherer verkündet: «Dieselbe Macht, welche Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte, ... dieselbe Macht regiert auch unser geistiges Leben: sie räumt mit den Dogmen auf, sie gestaltet die Wissenschaften um, sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind[25].» 1887 greift Bölsche Scherers Gedanken auf. Unter dem Titel *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* legt er «Prolegomena zu einer realistischen Ästhetik» vor. Bölsches Botschaft lautet: «Das Wort ist gefunden, das in neun Buchstaben die Losung des Ganzen enthüllen soll. Dieses schicksalsschwere Wort heißt Realismus[26].» Beide, Scherer wie Bölsche, plädieren für den Primat der exakten Wissenschaften im Gesamtgefüge des modernen Geisteslebens. Das Plädoyer wird mit einem Optimismus vorgetragen, der der masochistischen Züge nicht entbehrt. Scherer und Bölsche erkennen nicht, daß die von ihnen proklamierten Voraussetzungen die imaginative Literatur schlechthin gefährden. Aber das Plädoyer hat auch seine positive Seite. Der Primat der exakten Wissenschaften ist, ins Literarische gewendet, notwendigerweise ein Primat der Prosa. Dabei wird Prosa gleichgesetzt mit der Abwesenheit fiktiver Elemente im Text. Die Verwendung von Prosa, wie

sie der Roman für fiktive Zwecke aus reiner Bequemlichkeit bevorzugt, müsse zu einem Verfall der Prosa führen, ein Argument, das sich mit Beispielen aus der mittleren Romanproduktion mühelos stützen ließ. Der Roman in Versen, der in der Gründerzeit durchaus noch an der Tagesordnung war, stellte kein Gegengewicht dar. Gerade der Roman, der auf seinem Kunstcharakter insistiert, so lautet der dilemmatische Befund, ist der geborene Feind einer von der Realität geprägten Kunstprosa. Zeitkritik, zweifellos Bestandteil vieler Romane der Ära Bismarcks, bleibt, wie im Falle Heyses, innerhalb des Werkgefüges struktuell noch zu isoliert, um sich zur stilprägenden Kraft entwickeln zu können, oder, wie im Falle Fontanes, zu verborgen, um als solche erkannt zu werden. Nur die nichtfiktive Prosa kann, da sie keine fiktiven Eintrübungen kennt, die Realität transparent machen und damit der Kritik dienen. Hinzu tritt, daß die nichtfiktive Prosa keine stofflichen Bindungen oder Bevorzugungen kennt, wie sie auf dem Gebiet des Romans durchweg vorhanden waren.

Prosa, wie sie im folgenden verstanden werden soll, läßt sich daher nicht nach den stofflichen Bindungen, wohl aber nach den realen Zwecken und Zielsetzungen gliedern. Aus der Vielzahl möglicher Zwecke schaltet dabei lediglich die Schöpfung eines in sich geschlossenen Kunstprodukts aus. Auch wo diese Prosa literarische Ambitionen entwickelt, und das tut sie sehr ausgiebig, hat sie verweisenden, transitorischen, nicht aber abkapselnden, sich selbst genügenden Charakter. Schon ihre Transparenz, ihr Durchsichtigsein auf die Phänomene einer vielschichtigen Realität hin, bedingt das. Von der epochalen Situation her spielt dabei die Publizistik eine hervorragende Rolle. Daß einige ihrer vorzüglichsten Vertreter zugleich zu den bedeutendsten Romanciers der Epoche zählen, stellt keinen Abstrich, sondern lediglich eine Bestätigung des skizzierten literarischen Dilemmas dar. Man war nicht auf die Schererschen Glaubenssätze eingeschworen und wollte der transitorischen Prosa, der man selber keinen allzu hohen Rang in der literarischen Hierarchie zuzubilligen vermochte, durch Überführung in den Bereich der Fiktion Dauer verleihen. Daß man sie dadurch nur eintrübte und ihr jede Konsistenz nahm, sah man nicht. Die Prosa der Publizistik war der politischen Beredsamkeit noch nicht so entfremdet, daß alle rhetorische Spontaneität aus ihr gewichen wäre. Andererseits hatte sie zur Beredsamkeit, zumal der parlamentarischen, doch wiederum soviel Distanz, daß ihre Produkte, schriftlich formuliert, als Literatur gelten durften, für Leser bestimmt, für wissende Leser mit Sorgfalt stilisiert. Vor allem die Debatten im neuen Reichstag zogen das Interesse der Publizistik wie der Öffentlichkeit auf sich, ja waren selber fester Bestandteil der Publizistik.

Die politische Prosa des Kaiserreichs hatte hohes Niveau. Sie war noch nicht durch Massenmedien korrumpiert, daß heißt: noch nicht zu einem Mittel brutal

akustischer und später optischer Überwältigung abgesunken. Da den Zeitgenossen das synchrone Partizipieren an den parlamentarischen Vorgängen aus technischen Gründen nicht möglich war, übernahm die Publizistik, um einen Tag, eine Woche oder einen Monat zeitversetzt, die Aufgabe der Übermittlung. Durch die Zeitversetzung war nun aber nicht nur, zusätzlich, Kritik des Übermittelten möglich, sondern auch die Fixierung des kritischen Übermittlungsaktes in einer Form, die zumindest auf dokumentarische Dauer, in den besten Fällen aber auch auf literarische Dauer angelegt war. Das Verfahren ließ sich von politischen Ereignissen mühelos auf literarische übertragen. Es ist kein Zufall, daß Fontane als Prosaist in allen Sätteln sicher saß und sich in gleichem Maße als Kriegs-, Reise- und Theaterberichterstatter auszeichnete. Von ihm stammt der monumental angelegte, akribisch ausgeführte Dokumentarbericht *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871* (*Der Krieg gegen das Kaiserreich*, 1873, *Der Krieg gegen die Republik*, 1875), der als die bedeutendste literarische Parallele zur Schlachtenmalerei der Epoche gelten darf. Im Gegensatz zu Bleibtreu etwa versagt sich Fontane jede Poetisierung oder gar Fiktionalisierung des Stoffes. Fontane läßt die Fakten für sich sprechen. Seine Prosa ist transitorische Prosa par excellence, ja, ihm gelingt das Kunststück, diese transitorische Prosa selbst für seine fiktiven Werke zu nutzen. Das macht, wie viel zu wenig beachtet worden ist, Fontanes epochalen Rang aus. Paradoxerweise bestätigt somit gerade der größte Romancier der Bismarck-Ära die These vom Primat der nichtfiktiven Prosa.

An dieser Stelle muß erneut auf die Bedeutung Bismarcks als Autor verwiesen werden. Von den epochalen und personalen Grundlagen der Autorschaft Bismarcks war bereits die Rede; nachgetragen werden muß, wie sie sich literarisch-formal niederschlagen. «Er spricht wie Montaigne schreibt», hat Benjamin Disraeli bemerkt; das weckt hohe Erwartungen. Bismarcks außergewöhnliche Verfügungsgewalt über das gesprochene und geschriebene Wort stand im Dienste politischer Zielsetzungen. Sie galt, in Analogie zu rein literarischen Produktionsvorgängen, dem «Werk», nämlich dem Deutschen Reich. Jedes Wort Bismarcks bezog sich auf dieses politische Gebilde, erfüllte sich in ihm, und zwar auch da, wo es sein jeweils neugesetztes Ziel nicht erreichte. Das macht seine allen «Realismus» transzendierende Qualität aus. Politische Reden haben den Löwenanteil an Bismarcks schriftstellerischen Arbeiten. Daß sich in ihnen, wie in allen großen Reden der Neuzeit, die Strukturen der antiken Rhetorik eindeutig abzeichnen, versteht sich schon darum von selber, weil sie auf unmittelbare Wirkung, die sich keinerlei technischer Hilfsmittel bedienen konnte, angelegt waren. Scharfsinnige Analysen der jeweiligen Lage, die auch bei kompliziertester syntaktischer Aufarbeitung immer durchsichtig bleiben, gehen über in entschiedene Aufforderungen zum Handeln, die sich häufig eines sententiös-aphoristischen Stils bedienen. Die Syntax Bismarcks durch-

läuft mühelos die Skala zwischen subtilsten großbögigen Gefügen und lapidar verknappten Kurzformeln.

Bismarcks Reden sind immer exakt auf den jeweils angesprochenen Personenkreis, sei dies nun der Reichstag oder das preußische Herrenhaus, zugeschnitten. Ihre Anlage ist bestimmt von einer voraufgegangenen psychologischen Analyse der Adressaten und ihrer privaten wie politischen Position. Diese Fähigkeit Bismarcks, sich mit äußerster Genauigkeit auf sein Gegenüber einzustellen, kommt in ebenso hohem Maße in seinen Briefen zum Ausdruck, deren hohen literarischen Rang Paul Heyse schon sehr früh spontan erkannte. Wo die Briefe politischen Zwecken dienen, scheint wiederum die antike Literatur durch, und zwar mit der gesamten Skala epistolarer Formen und Formeln. Wo sie privater Natur sind, bewegen sie sich bereits auf den Bereich der modernen psychologischen Erzählliteratur zu, ja gehen in ihn ein. Es gibt Personenbeschreibungen in Bismarcks Briefen, die den Personenbeschreibungen in Fontanes Romanen die Waage halten, und Landschaftsbeschreibungen, die als «die bezwingendsten in deutscher Sprache»[27] gerühmt worden sind. Über Reden und Briefe lagern sich als dritte Schicht, von den beiden anderen Schichten unablässig zehrend, und zwar dokumentarisch wie meditativ, die *Gedanken und Erinnerungen*, ursprünglich, lapidarer und antikenäher, *Erinnerung und Gedanke* betitelt. Hier liefert Bismarck die Summe seiner Existenz, die trotz der Apologetik, wie sie allen politischen Memoiren wesenhaft innewohnt, aus der leichten zeitlichen Verschiebung heraus souverän das Gleichgewicht zwischen Nähe und Distanz, Zeitbeschreibung und Zeitverurteilung zu wahren weiß.

Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen* sind, literarisch gesehen, im Grenzgebiet zwischen politischer Publizistik und Autobiographie angesiedelt. Zugleich geht in ihnen tagesgezeugte und tagesbezogene Publizistik in Geschichtsschreibung über, die auf Dauer hin angelegt ist. Auch die Memoiren Bismarcks haben einen Adressaten: die Nachwelt. Die Widmung drückt das unmißverständlich aus. Darin kann man den Wunsch nach Perpetuierung der in den Memoiren vorgetragenen Kritik sehen, die, wie im Falle der Charakteristik Wilhelms II., mitunter eine fast prophetische Dimension gewinnt, aber auch den Wunsch nach Perpetuierung des eigenen Ruhms, wie ihn Bismarcks Zeitgenossen gleichzeitig in Form von Bild- und Bauwerken so überreich unterstützten. Hier ergibt sich von der Funktion her eine Parallele zwischen der Bild- und Baukunst der Epoche und ihrer auf gleiche Ziele gerichteten Prosa. Von ihren stilistischen Möglichkeiten her allerdings erweist sich die Prosa als weit überlegen, läßt sich in sie doch jene «Nervosität» einbringen, die den Erzeugnissen der Bildhauerei und Architektur völlig abgeht, abgehen mußte. Übrigens ließe sich auch bei Bismarcks «Gegenspieler» Wagner eine ähnliche Dreiteilung der Prosa vornehmen. Allerdings bleibt die Prosa Wag-

ners, von seinen hinreißenden Briefen abgesehen, amorph, vor allem in syntaktischer Hinsicht, und läßt sich an keinem Punkte mit der Prosa Bismarcks messen.

Das hat seinen Grund wohl darin, daß sich Wagners Stilwillen in seinen Musikdramen erschöpfte und ihm die Prosa nur als Weg galt, jene Musikdramen und ihre adäquate Produktion auf der Bühne zu «realisieren», während Bismarcks Prosa als Medium politischen Wirkens sowohl im Akt der Planung als auch im Akt der Rechtfertigung «Bestand» beanspruchte. Denn das Medium, die Prosa, sollte von dem Resultat des Wirkens, also dem «Werk» der Reichsgründung, zeugen, und da das Werk existent war, durfte das Zeugnis nicht dahinter zurückbleiben, sondern mußte gleiche Qualität besitzen. Das transzendiert, wie gesagt, allen zeitbedingten «Realismus». Ob der alte Bismarck, wie der alte Wagner, den illusionären Charakter der Wirklichkeit durchschaute und eben darum sein Memoirenwerk als existentiellen Trost gegen diese Einsicht setzte, sei dahingestellt. Jedenfalls sind den *Gedanken und Erinnerungen* Reife und Weisheit im antiken Sinne nicht abzusprechen. Zugleich werden Gedächtnis und Reflexion des Gedachten in solchem Maße für die Darstellung fruchtbar gemacht, daß das Werk auch innerhalb des Gesamtgefüges der modernen Literatur als eine Gipfelleistung gelten darf. Antiker Geist und moderne Seele gehen eine unwiederholbare Verbindung ein. Bismarck als Autor der *Gedanken und Erinnerungen* ist nicht nur der Geschichtsschreiber der von ihm selber geprägten Ära, sondern auch der Chronist seiner in die politische Welt verstrickten Seele.

Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen*, tendenziell Geschichtsschreibung, transzendieren als Geschichte einer Seele die Geschichtsschreibung, bleiben aber gleichzeitig hinter ihr zurück. Dieses «Zurückbleiben» ist darin begründet, daß der Werkcharakter dieser Memoiren nicht Selbstzweck ist, sondern daß sich in ihm der Rechtfertigungscharakter, durchaus in lutherischem Sinne, verbirgt. Darin unterscheidet sich Bismarcks Prosa von der Prosa der berufsmäßigen Geschichtsschreiber der Bismarck-Ära. Auf der anderen Seite unterscheidet sich die Prosa der Geschichtsschreiber von der Prosa der Geschichtserzähler. Diese Unterscheidungen, eher Bestimmungen der Art als des Ranges, sind im Spannungsfeld von Originalität und Ableitung am ehesten zu treffen. Verstehen wir die Prägung der Epoche durch Bismarck als den «originären» Akt, so ergibt sich daraus, daß auf literarischer Ebene die Interpretation dieses Aktes durch den Akteur, Bismarck, «Originalität» beanspruchen darf. Bismarcks Schriften nehmen damit, epochal, den ersten Rang ein. Die Schwierigkeit einer Wertung ergibt sich erst dann, wenn es zu entscheiden gilt, welche Art der Ableitung als zweitrangig, oder anders gewendet, innerhalb der Ableitung als erstrangig gelten darf: die Interpretation der eigenen Zeit im Medium der Geschichte durch den Romancier oder aber durch den Historiker.

Da beide Arten der Interpretation, Geschichtserzählung und Geschichtsschreibung, Werkcharakter besitzen, treten sie mit Notwendigkeit in innerliterarische Konkurrenz.

Für die Ära Bismarcks sollte man innerhalb dieses Ableitungsschemas den Werken der Historiker den Vorrang vor den – oft in Personaleinheit an die gleichen Autoren gebundenen – Werken der Romanciers einräumen. Schon Rudolf Borchardt hat dafür mit Leidenschaft plädiert[28]. Er verweist auf die Tatsache, daß Theodor Mommsen als lyrischer Mitautor Theodor Storms begonnen habe. Während aber Storm, eben weil er der gestaltungsschwächere gewesen sei, den bequemeren Weg eines Erzählers beschritt, der sich nie völlig von seinen lyrischen Anfängen zu lösen verstand, habe Mommsen, den Forderungen der Epoche gemäß, den schwierigeren Weg des Geschichtsschreibers gewählt und dabei, im Endresultat, die hohe Überlegenheit der nichtfiktiven vor der fiktiven Prosa unter Beweis gestellt. Öffentliche Bestätigung ist der literarische Nobelpreis, der Theodor Mommsen 1902 als erstem Deutschen verliehen wurde. Nicht nur Mommsen wurde damit geehrt, sondern die deutsche Historiographie des 19. Jahrhunderts schlechthin, die internationale Maßstäbe gesetzt hatte, neben denen sich die gleichzeitigen Leistungen der deutschsprachigen fiktiven Literatur bescheiden ausnahmen. Die drei größten Historiker, die in der Ära Bismarcks wirkten, sind essentiell stärker mit der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts insgesamt verknüpft, als dies bei den Dichtern und Romanciers, Paul Heyse nicht ausgenommen, der Fall war: Ranke, Mommsen und Treitschke. In ihrem Wirken manifestiert sich, wie die Zeitgenossen mit Stolz vermerkten, die Verbindung der neuen Ära mit dem Gesamt deutscher Geschichte. Ihre Repräsentationskraft beruht darauf, daß sie nicht nur mit ihrem Werk, sondern auch mit ihrer Person von dieser Kontinuität zeugen. Daraus ließ sich in den Jahren nach der Reichsgründung weit stärker als aus der fiktiven Literatur das Gefühl politischer Selbstbestätigung und Selbstrechtfertigung ziehen.

Leopold von Ranke (1795–1886) war im Kern seines Wesens ein Mensch der Goethezeit. Seine pure Präsenz schlug die Brücke zwischen Goethezeit und Gründerzeit und ließ diese als Erfüllung jener erscheinen. Sein Werk lag 1871 in einer Vielzahl von Bänden vor, ein historischer «Kosmos» in Analogie zu dem von Ranke verehrten Alexander von Humboldt, als dessen Nachfolger er sich empfand. Dieses monumentale Werk aber ließ sich mühelos mit der Tendenz zum Monumentalen synchronisieren, wie sie nach der Reichsgründung offenkundig wurde, zumal Ranke nun die Sammlungen seiner kleineren Studien in dieses gewaltige «Bauwerk» einfügte (*Abhandlungen und Versuche*, 1872 und 1888, *Historisch-biographische Studien*, 1877). Rankes brennendes Interesse an Menschen und Dingen, an der schieren Dynamik geschichtlicher Prozesse konnte als zeitadäquater «Realismus» gedeutet werden,

als ein Realismus, der seine Weihe dadurch bekam, daß alle «Realien» von Ranke auf die zugrundeliegenden Ideen zurückgeführt wurden. Die Nähe zu den politischen Vorgängen des Tages blieb stets gewahrt; aus ihnen zog auch Ranke entscheidende Impulse (*Die deutschen Mächte und der Fürstenbund*, 1871/72, *Hardenberg und die Geschichte des preußischen Staates*, 1879/81). Seit 1875 diktierte Ranke, fast erblindet, seine *Weltgeschichte*. Sie sollte nicht nur, formal, eine Summe seiner eigenen Werke sein, sondern auch, essentiell, eine Summe aller Zeiten, wie sie nur eine Zeit wie seine eigene – als Kulminationspunkt der Weltgeschichte – zu ziehen erlaubte.

Reagierte Ranke, ein Greis, nach 1871 nur noch schreibend auf seine Zeit, so nahmen Mommsen und Treitschke als Publizisten und Parlamentarier auch aktiv am politischen Leben teil. Mommsen saß von 1873 bis 1879 als Nationalliberaler im preußischen Abgeordnetenhaus und von 1881 bis 1884 im Reichstag, ein scharfer Gegner Bismarcks. Treitschke, jahrelang publizistischer Parteigänger Bismarcks, gehörte dem Reichstag von 1871 bis 1884 an. Theodor Mommsen (1817–1903), als Prosaist gleichen Ranges mit seinem Antipoden Bismarck, verstand die Geschichte, zumal die antike, als Lehrmeisterin. Darin steht er in einer altehrwürdigen Tradition. Er mißt nicht die Geschichte an der Gegenwart, sondern die Gegenwart an der Geschichte. Die Geschichte Roms gilt ihm als Exemplum, das der eigenen Zeit zugleich als Ansporn wie als Warnung dienen kann. Bereits zum Zeitpunkt der Reichsgründung brachte Mommsen sein unbestechliches Wissen um die Gefahren jeder imperialen Politik in die Diskussion ein. Das stellte, da Mommsen weit über die Fachwissenschaft hinaus Autorität besaß, nicht nur ein notwendiges Gegengewicht zur Politik Bismarcks, sondern auch eine bedenkliche Belastung derselben dar. Äußerste Genauigkeit, geschöpft aus stupender Kenntnis sämtlicher Dokumente und Daseinsbereiche, macht das Exemplum unwiderlegbar, Schärfe und Klarheit des Stils geben der exemplarischen Darstellung die kritische Dimension. In der Ära Bismarcks legte Mommsen den fünften Band seiner *Römischen Geschichte* (1885) und die drei Bände seines *Römischen Staatsrechts* (1871, 1875 und 1888) vor, in denen er den harten Kern politischer Wirklichkeit herausschälte. Als wissenschaftlichem Organisator ist Mommsen der energische, widerstandsbrechende Wille zu eigen, der Bismarck, Wagner, aber auch die Industriegründer der Epoche auszeichnete.

Auch Heinrich von Treitschke (1834–1896) war Willensmensch, war, epochal gesehen, eine halbschlächtige literarische Parallelgestalt zu Bismarck, dem er mit Leidenschaft anhing. Anders als für Ranke und Mommsen ist für Treitschke Geschichtsschreibung das vornehmste Mittel politischer Agitation. Das prägt seine Prosa. Pflegt Ranke bis in sein hohes Alter hinein den gelassen und durchsichtig fließenden Stil der Goethezeit, schreibt Mommsen einen Stil, der im scharfen subjektiven Zugriff die Konturen der Objekte aufs exak-

teste herausarbeitet, so bedient sich Treitschke eines Stils der permanenten Übersteigerung, der auf totale Überwältigung des Rezipienten, sei dieser nun Hörer oder Leser, abgestellt ist. Treitschke ist ein politischer Publizist, der im Gewande des Historikers auftritt. So ist der Werkcharakter der *Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert*, die 1879 zu erscheinen begann, nur vorgegeben; nicht von ungefähr blieb das Werk Fragment, mußte es Fragment bleiben, eben weil es, wirkungssüchtig und wirkungsmächtig, auf die Epoche hin, in der es entstand, geöffnet war. Sämtliche Fakten, über die auch Treitschke souverän verfügte, waren im Akt der Darstellung, oder besser: der Darbietung, nichts als Träger politischer Impulse. Der hektisch-enthusiastische Ton riß mit, befremdete aber auch. Durchgehend blieb er eingebettet in die Atmosphäre der Gründerzeit. Richard M. Meyer hat gesagt, daß Treitschkes *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert* mehr sei als ein Kunstwerk, nämlich «eine große patriotische Tat von dauernder Bedeutung»[29]. Treitschke habe mit ihr «wirklich Geschichte mehr gemacht als geschrieben».

Von hier aus läßt sich eine literaturgeschichtliche Ortsbestimmung vornehmen. Setzen wir Bismarck innerhalb des epochalen Spannungsfeldes als zentrale handelnde Figur, so müssen wir ihm zunächst Treitschke und Mommsen, Freund und Feind, als handelnde Nebenfiguren zuordnen. Während Bismarck als Handelnder seine Prosa seinen politischen Zielen dienstbar macht und erst im nachhinein, als Memoirenschreiber, den Versuch unternimmt, seine Existenz vollkommen in ein literarisches Werk zu überführen, ist das Verhältnis von Werk und Tat bei Mommsen und Treitschke zwiespältiger. Bei Mommsen ist das Werk, das 1871 ja schon größtenteils vorliegt, einerseits die Folie seines politischen Handelns, der Maßstab, an dem er, unerbittlich, auch sich selber mißt, andererseits aber die Leistung, die sein tagesgebundenes Tun transzendiert. Darin ist Mommsen in höherem Maße Literaturschöpfer als die meisten seiner Romane schreibenden Zeitgenossen. Bei Treitschke ist das Werk identisch mit seinem politischen Handeln; es ist daher weder Nachgedanke und Summe wie bei Bismarck, noch Folie oder Überfluß wie bei Mommsen. Publizistisch nach Art und Anlage, offenbart es gerade dadurch am zwingendsten von allen Prosawerken der Bismarck-Ära den epochenspezifischen Zug zur Monumentalität. Die Aufgabe, die gemeinhin dem Leitartikel zukommt, wird in einer nationalen Hoch-Zeit an ein vielbändiges Geschichtswerk delegiert. Treitschke kann seine *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert* nicht bis an die Gegenwart heranführen. Analog zu dem monumentalen Unternehmen seines Freundes Freytag, bricht die Darstellung um die Jahrhundertmitte ab. Jeder Abschluß wäre einem Abwürgen der im Werke angelegten tagespolitischen Impulse gleichgekommen.

Neben die Prosa der Historiker tritt die Prosa der Naturwissenschaftler, die in dreifacher Hinsicht bedeutungsvoll ist. Erstens dokumentiert sie, stärker als

dies bei der Geschichtsschreibung der Fall ist, die Rückbindung an die Goethezeit. Daß Goethe selber naturwissenschaftliche Prosa schrieb, war in bester Erinnerung; seit 1883 edierte Rudolf Steiner Goethes Schriften zur Naturwissenschaft. Darüber hinaus hatte Alexander von Humboldt in seinem *Kosmos* den Versuch einer Erdbeschreibung unternommen, der als stilistisches Muster über die Grenzen der Naturwissenschaften hinaus Gültigkeit beanspruchte. Zweitens arbeitet die Prosa der Naturwissenschaftler der kommenden innerliterarischen Entwicklung vor. Ohne ihren Einfluß ist das Schaffen der Generation, die sich gegen Ende der Ära Bismarcks zu Wort meldet, nicht zu verstehen. Der junge Hauptmann, der junge Holz und ihre Generationsgenossen: wo sie sich als Prosaisten versuchten, stand nicht nur der Glaube an die Dominanz der Natur- vor den Geisteswissenschaften, von dem bereits die Rede war, Pate, sondern auch die intime Kenntnis der Prosa, wie sie von führenden Naturwissenschaftlern der Zeit geschrieben wurde. Genannt seien die Physiker Gustav Theodor Fechner und Wilhelm von Helmholtz, die Biologen Viktor Hehn und Alfred Edmund Brehm, der Physiologe Ewald Hering sowie der Geograph Friedrich Ratzel.

Als Prosaisten hatten die Naturwissenschaftler einen entscheidenden Vorteil vor den Historikern. Er lag darin, daß sie Realität unmittelbar in Sprache umzusetzen vermochten. Der Historiker, mit Stoffen der Vergangenheit befaßt, mußte, so realitätsnah er sich auch gab, immer die Imagination zur Vergegenwärtigung des Vergangenen zu Hilfe rufen; darin unterschied er sich nicht von den Verfertigern fiktiver Prosa. Der Naturwissenschaftler dagegen war mit seinen Objekten direkt konfrontiert. An diese Objekte konnten, ja mußten sich, wie im Falle der Erd- oder der Entwicklungsgeschichte, Spekulationen anknüpfen, aber unverrückbare Basis des Schreibens blieb die exakte Beobachtung. Noch ein Autor wie Ernst Jünger hat davon gezehrt. Wenn der Begriff «Naturalismus», der in der vorliegenden Darstellung fast völlig gemieden wird, literaturgeschichtlich überhaupt einen Sinn hat, dann den, daß es sich dabei um eine Übertragung der Prosa der Naturwissenschaften in den Bereich des Fiktiven handelt. Schließlich der dritte Punkt: in der Prosa der Naturwissenschaften ist ein Element virulent, das über die innerliterarischen Zusammenhänge hinaus in die Zukunft weist. Schon die Historiker glaubten, indem sie die Vergangenheit auf die Gegenwart bezogen, die Zukunft mitprägen zu können. Insbesondere bei Treitschke ist das durchlaufend zu spüren. Daß die Zukunft ihn Lügen strafte, spricht nicht dagegen. Die Naturwissenschaftler ihrerseits verpflichteten ihre Zeitgenossen unmittelbar auf die Zukunft. Dabei eliminierten sie – was sich literarisch noch bis zur radikalen Geschichtsfeindschaft Gottfried Benns hin verfolgen läßt – die historische Dimension überhaupt und projizierten, in ausschweifenden Rück- und Vorgriffen, erdgeschichtliche Dimensionen in eine Zukunft hinein, die, zeitlos gefaßt,

durchgehend utopisch strukturiert war. Das wirkte bis zu den großen lyrischen Weltdichtungen der Jahrhundertwende, denen ein eigener Exkurs gelten soll, nach.

Der einflußreichste naturwissenschaftliche Prosaist der Ära Bismarcks war Ernst Haeckel (1834–1919). Zunächst machte er als der entschiedenste deutsche Verfechter Darwins von sich reden. Kurz vor der Reichsgründung, 1868, trat er mit einer *Natürlichen Schöpfungsgeschichte* hervor, der er 1874 eine *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen* folgen ließ. Es ist nun nicht damit getan, Haeckels mit Leidenschaft und beachtlichem stilistischem Geschick verfochtenen «Materialismus» mit dem dezidierten, materialgebundenen «Realismus» der Gründerzeit in Parallele zu setzen. Eher ist er dessen Widerpart; denn gerade Haeckel ist nicht bereit, die zeitgeschichtliche Realität und ihre materiellen Grundlagen als höchste Instanz anzuerkennen. Der wesentlichste Zug seiner Lehre besteht darin, daß sie in verzweifeltem Eifer versucht, aus der Materie selber und ihrer zwanghaften Entwicklung einen Sinn zu filtern, der auf Höheres, Außermaterielles verweist. In der Materie, so argumentiert Haeckel, ist naturgegeben auch schon die Höherentwicklung und damit Erlösung dieser Materie angelegt. Dabei darf Erlösung auch als persönliche, individuelle Erlösung verstanden werden: durch diesen Gedanken wirkte Haeckel tief in die Literatur des wilhelminischen Zeitalters hinein. In den *Indischen Reisebriefen* (1882) zumal präludierte er die Weltsicht späterer Autoren wie Hermann Graf Keyserling, Hermann Hesse oder Max Dauthendey.

Was Haeckel allgemeinverständlich vorzutragen verstand, wurde – und dieser Vorgang setzte gegen Ende der Bismarck-Ära mit Bölsches bereits genannter Schrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* ein – von seinen Nachfolgern einem neuerlichen Verbreitungs-, damit aber auch Verdünnungsprozeß unterworfen. Es ist darum nicht schwer, die Haeckelianer gegen Haekkel auszuspielen. Haeckel selber hat sich heftig dagegen gewehrt, als «Materialist» abgestempelt zu werden. Nicht Materialismus will er verkünden, sondern «Monismus». Damit wird Haeckel zum Begründer einer einflußreichen Ersatzreligion. Historisches und politisches Denken souverän-schwärmerisch ignorierend, entwickelt Haeckel aus der exakten Erforschung der Materie eine neue Ethik, mehr noch: eine neue Ästhetik. Später findet er für diese Ästhetik eine zwingende Formel und setzt sie programmatisch als Titel eines seiner Werke: «Kunstformen in der Natur». Was die literarischen Nachbeter Haekkels so gern eliminieren würden, bleibt bei ihm unverrückbarer Bestandteil der Welt: das Schöne schlechthin. Innerhalb der divergierenden literarischen Sekten, die sich um die Jahrhundertwende etablieren, kann dann allerdings wieder, im Gegenzug zu einem radikal schönheitsfeindlichen «Naturalismus», das Schöne zum höchsten Daseinswert werden. Haeckel dagegen plädierte

noch mit Leidenschaft für das Ineinander von Ethik und Ästhetik und verstand seinen Monismus, epochal, als die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Religion und Wissenschaft. Gerade er aber leistete dem kommenden Ästhetizismus Vorschub. Auch bestanden untergründige Beziehungen zwischen Haeckels «Kunstformen in der Natur» und dem Jugendstil, der jene Kunstformen ins Dekorative, Artifizielle überführte.

Eingangs wurde gesagt, daß aus der Vielzahl möglicher Zwecke, wie sie nichtfiktive Prosa verfolgen könne, lediglich die Schöpfung in sich geschlossener, sich selbst genügender Kunstprodukte auszuschalten sei. Daß nichtfiktive Prosa dennoch hohen literarischen Rang besitzen kann, daß auch sie nach stilistischer Perfektion strebt, beweisen die Werke der führenden Politiker und Publizisten, Historiker und Naturwissenschaftler. Mit anderen Worten: auch auf diesem Sektor der Literatur besteht die Tendenz, Kunstprodukte zu liefern. Diese allerdings müssen «offen» sein, dürfen nicht die Endgültigkeit und Abgeschlossenheit haben, wie sie beispielsweise der Roman zu besitzen vorgibt. Außerhalb des fiktiven Bereichs wird Prosa in der Form des Essays zum Kunstprodukt. Das ist auch in der Ära Bismarcks zu beobachten, so ungünstig die Voraussetzungen für diese literarische Gattung auf den ersten Blick auch sein mögen. Da ist zunächst einmal die Bindung des öffentlichen Interesses an die Politik. Der Spiel-Raum, den der Essay zu seiner Entfaltung braucht, ist nicht vorgegeben; erst in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten wird er in ungeahntem Maße zur Verfügung stehen. Da ist weiterhin die Tatsache, daß die führenden Zeitschriften der Epoche, die seit 1858 von Rudolf Haym redigierten *Preußischen Jahrbücher* und die 1874 von Julius Rodenberg gegründete *Deutsche Rundschau*, an dieser Bindung an die Politik partizipieren, wohl auch von ihr profitieren. Das bedeutete eine Einengung des ästhetisch determinierten Essays, so sehr er auch in jenen Blättern zur Geltung kam. Da ist schließlich die Unsicherheit, die über die Sache selber und ihre Bezeichnung herrschte. Erst 1859 hatte Herman Grimm den Terminus «Essay», auf dem Umweg über Emerson, in die deutsche Literatur eingeführt.

Der Essay galt also als sehr junge Gattung. Er ließ sich weder thematisch noch tendenziell binden. Auch wo er in den politischen Bereich hinüberspielte, konnten ihm die Funktionen von Leitartikel oder Parlamentsrede nicht angelastet werden. Denn der Essayist richtete sein Interesse vornehmlich auf Phänomene der Literatur und der bildenden Kunst, setzte also Antrieb und Anliegen, ästhetisierend, gleich. Die drei bedeutendsten Essayisten der Bismarck-Ära, Herman Grimm, Otto Gildemeister und Karl Hillebrand, kommen teils aus der Wissenschaft, teils aus der Publizistik, haben also zumindest zur rein fiktiven Literatur ein gebrochenes Verhältnis. Auch sind sie mehr von ihren Vorbildern, nämlich Emerson, Macaulay und Sainte-Beuve, geprägt worden als von der Ära unmittelbar. Zum Zeitpunkt der Reichsgründung waren sie

Männer in den Vierzigern und als Schriftsteller eigenständig und ausgereift. Die thematische und tendenzielle Freiheit der Gattung, die sie pflegten, brachte es mit sich, daß sie auch nicht eigentlich zu den die Epoche prägenden literarischen Kräften gehörten. Ihr essayistisches Werk begleitet die Ära Bismarcks, reflektiert sie, «überträgt» sie kritisch auf andere Zeiten und Zonen. Man könnte von sicher geführten Nebenstimmen sprechen, müßte dann allerdings hinzufügen, daß als Gegenstimme ein vierter, jüngerer Autor hinzutritt, der in höherem Maße von der Epochensubstanz zehrt als die drei anderen: Friedrich Nietzsche. Sein essayistisches Werk begleitet die Zeit nicht nur, sondern versucht, sie in Frage zu stellen, sie aufzuheben.

Herman Grimm (1828–1901) machte sich bereits in den fünfziger und sechziger Jahren einen Namen als Essayist. Seine bevorzugten Themen, bildende Kunst und Literatur, entwickelt er in einer an Goethe geschulten Sprache, die allerdings gelegentlich in einen «predigerhaften Hochton»[30] verfällt. 1873 wird Grimm Professor für Ästhetik in Berlin. Seine akademische Lehrtätigkeit wirkt weit in die Öffentlichkeit hinein, denn Grimm versteht es, auch schwierige Probleme allgemeinverständlich, dabei aber ohne jeden Verlust an Subtilität vorzutragen. Vortrag und Essay, persönliche Ausstrahlung und Vermittlung dieser Ausstrahlung im geschriebenen Wort werden eins. Grimms ästhetische Betrachtung der Welt ließ seine Hörer und Leser die politisch determinierte Welt, wie sie jeder erfuhr, vergessen. Kein Geringerer als Heinrich Wölfflin hat Grimms grandiose Unabhängigkeit gerühmt. Das geht potentiell über den weitverbreiteten Wunsch hinaus, den Alltag durch Kunst schmückend zu verschönern, eben weil hier die Gegenwart negiert wird, wenn auch nicht mit der Radikalität, mit der Nietzsche dies gleichzeitig tut. 1874 veranstaltet Grimm eine Neuauflage seiner zweiten Essaysammlung von 1865 unter dem Titel *Fünfzehn Essays*. Damit hat er, formal, das Bauprinzip gefunden, das auch für die folgenden Bände verbindlich bleiben wird: die Zusammenfassung von jeweils fünfzehn Essays zu einem variationsreichen Ganzen, das seine strukturelle Einheit durch die Person dessen gewinnt, der all dies «ausstrahlt». «Ich habe früh angefangen», sagt Herman Grimm, «mir aus dem, was ich hörte, las und sah, eigene Konstruktionen innerlichen Zusammenhanges aufzubauen[31].» 1875 erscheinen *Fünfzehn Essays. Neue Folge*, 1882 *Fünfzehn Essays. Dritte Folge*, 1890 *Fünfzehn Essays. Vierte Folge*. Auch innerhalb dieser Reihe ist jeder Band, durch das gleichbleibende Bau- und Strukturprinzip, auf jeden anderen bezogen, ein essayistischer Kosmos en miniature.

Sammelt Herman Grimm sein essayistisches Werk während der Bismarck-Ära, so überläßt Otto Gildemeister (1823–1902) die Herausgabe seiner wichtigsten Essays seinen Freunden und der Nachwelt. Gildemeister betreibt das Geschäft des Essayisten sehr bewußt als Vermittler. Nicht zufällig gehört er zu den versatilsten Übersetzern des 19. Jahrhunderts, das an literarischen Son-

derbegabungen dieser Art seit den Tagen der Brüder Schlegel nicht gerade arm war. Liberaler der Gesinnung, Aristokrat der Lebenshaltung nach, läßt sich Gildemeister mühelos in die Tradition des europäischen Essays, die mit Montaigne beginnt, einordnen. Dabei steht Gildemeister, seit 1850 als Redakteur der *Weserzeitung*, seit 1857 als Bremer Senator und später auch Bürgermeister, der Politik näher als Grimm, nicht nur berufs-, sondern auch wesensmäßig. Die Zahl seiner publizistischen Arbeiten liegt weit über fünftausend. Dennoch ist seiner Produktion alle Hektik fremd. Gildemeisters Stil ist elegant und gelassen, ist, wie bei Grimm, Ausstrahlung einer vollkommen in sich ruhenden unabhängigen Persönlichkeit. Gildemeister besaß, darin der Leitfigur der Epoche, Bismarck, ähnlich, Autorität. Er überzeugt, ohne gewaltsame Überredungsversuche unternehmen zu müssen wie etwa Treitschke. Freunde Gildemeisters gaben 1896/97 eine zweibändige Auslese *Essays* heraus, postum erschienen 1909 politische Essays unter dem Titel *Aus den Tagen Bismarcks*, Nachklang und Nachglanz einer ganzen Ära.

Karl Hillebrand (1829–1884), auch er ein Vermittler großen Stils, übertrifft an Versatilität Gildemeister und Grimm. 1849 ging er ins politische Exil nach Paris, wo er eine breitgestreute publizistische Tätigkeit entfaltete. Er schrieb seine Essays nicht nur in deutscher, sondern auch in französischer und gelegentlich englischer Sprache. Primär interessierte ihn der Mensch als wirkende Kraft in sämtlichen Daseinsbereichen. Darin ähnelt er Grimm, über den er allerdings durch stärkeres Herausarbeiten der politischen und gesellschaftlichen Spannungsfelder hinausgeht. 1871 siedelt Hillebrand, in der nationalen Konfliktsituation seine Vermittlerrolle zwischen Frankreich und Deutschland wahrend, nach Florenz über. Dieser Schritt ist von zwingender Konsequenz und dokumentiert, daß der genuine Essayist nur aus der Distanz den Dingen zu Leibe rücken kann. 1873 veröffentlicht Hillebrand anonym *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers*, in denen die gründerzeitliche Kultur unerbittlich gerichtet wird. So ist Hillebrand Zeitgenosse Bismarcks und doch zugleich Außenseiter, an der Ära geistig partizipierend, ohne sich ihren politischen und ästhetischen Ideen zu verpflichten. Zwischen 1874 und 1885 erscheinen, in sieben Bänden gesammelt, seine wichtigsten Essays unter dem Titel *Zeiten, Völker und Menschen*, ein Großwerk, das die Grenzen des Nationalen mit höchster Bewußtheit und Energie sprengt, um «den universalen Nationen- und Kulturzusammenhang»[32] aufzuzeigen. In den Dimensionen gleicht Hillebrands Essaysammlung den großangelegten Prosawerken von Freytag und Treitschke; an «Offenheit» übertrifft es sie bei weitem. Im Stil sind Anklänge an Fontane unüberhörbar: auch Hillebrand beherrscht die Kunst der Causerie, auch er kann Bedeutendes beiläufig sagen und Widersprüche nuanciert aufleuchten lassen, um sie ironisch-gelassen auszugleichen. Selbst zur Kunst der Epoche, so sehr sich Hillebrand in Widerspruch zu ihr weiß, bestehen unter-

gründige Verbindungen. Wenn ein Zeitgenosse über Makarts Atelier schreibt, daß in ihm «sich alle Zeitalter und Völker ein kosmopolitisches wie synchronistisches Stelldichein gegeben»[33] hätten, so trifft das paradoxerweise, vom Materiellen ins Spirituelle gewendet, auch für Hillebrands Essays zu. Mit Hillebrand ragt die deutsche Literatur der Bismarck-Ära in den Bereich der Weltliteratur hinein.

Hillebrand war der erste, der die Bedeutung der Prosa Friedrich Nietzsches (1844–1900) erkannte. An der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1874), die «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», also einem zentralen Problem der gesamten Ära handelt, rühmte er die gedankliche Schärfe, die sich um äußerster Wirkung willen paradoxer Stilmittel bediene. Nietzsche im Rahmen einer Literaturgeschichte gerecht zu werden, ist schon darum unmöglich, weil es dazu eines Buches über Nietzsche und die moderne Literatur insgesamt bedürfte. Anders gewendet: wo immer von der deutschen Literatur der letzten hundert Jahre die Rede ist, ist Nietzsche, auch wenn er nicht ausdrücklich genannt wird, mitgemeint. Die gesamte moderne Literatur ist gleichsam in der Wolle von Nietzsche eingefärbt. Nietzsche literarisch zu analysieren, hieße also, einen durchlaufenden Kommentar über die Wirkungen Nietzsches der Darstellung nebenzuordnen, wobei dann noch die paradoxe Folgeerscheinung zu verzeichnen wäre, daß diese Marginalien größeres Gewicht hätten – oder doch höheres Interesse beanspruchen dürften – als der Text. Das Dilemma ergibt sich aber nicht erst im nachhinein, sondern bereits für die Ära Bismarcks, die sich rein chronikalisch aufs genaueste mit dem Schaffen Nietzsches und dem Erscheinen seiner Werke deckt, von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) bis hin zur *Götzendämmerung* (1889). Nur selten laufen politische Ära und literarisches Werk so vollkommen synchron. Das gibt zu denken, zwingt umzudenken.

Als junger Autor kann sich Nietzsche über mangelndes Interesse nicht beklagen. Schon seine Erstlingsschrift verstrickt ihn in eine wissenschaftliche Fehde mit Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, der Angriff auf David Friedrich Strauß in der ersten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1873) weitet diese Fehde öffentlich aus. Aber das waren heftige Wirbel, nicht nachhaltige Wirkungen. Diese blieben in den siebziger und achtziger Jahren aus. Das Werk Nietzsches steht gegen seine Zeit, aber diese Gegenstellung bleibt folgenlos, und zwar so sehr, daß noch innerhalb des Werkes diese Folgenlosigkeit thematisch wird. Die Versuchung ist groß, aus dem Dilemma dadurch herauszukommen, daß man Nietzsches Werk positiv, die Epoche, in der es entsteht, aber negativ setzt, also die Aufhebung einer ganzen Ära, wie sie von Nietzsche versucht wird, in Form eines Werturteils nachvollzieht. Eine derartige Verwerfung der Epoche aber entzöge der Werkanalyse die Substanz. Denn bei keinem Prosaisten der Gründerzeit treten die epochenspezifischen Züge so

deutlich hervor wie bei Nietzsche. Sein Stil ist von äußerster Sensibilität, die mit Härte gepaart ist; Hektik ist von Anfang an in ihm angelegt und bestimmt ihn in immer stärkerem Maße bis zur völligen Zerstörung der Konturen; seine hochpathetische Tönung zielt auf eine Monumentalität, die alle überkommenen Dimensionen sprengt; der bewußte Verzicht auf systematisches Argumentieren läuft dem Pragmatismus der Epoche parallel und wird schon früh als «realistisch» verstanden.

Nietzsche ist kein reiner Essayist wie Hillebrand. Aber auch in den größeren Bereich der nichtfiktiven Prosa ist er schwer einzuordnen. Immerhin wird sein Hauptwerk *Also sprach Zarathustra* (1883/84 und 1892) von einer Fiktion getragen, mehr noch: als Fiktion, ja geradezu als pathetisch-theatralische Fiktion vorgetragen. Wenn wir die formale Entwicklung Nietzsches nachzeichnen, müssen wir im Gedächtnis behalten, daß in jeder dieser Formen auch alle anderen möglichen Formen angelegt sind. Denn gerade der Wandel der Formen offenbart bei Nietzsche die einheitliche personale Mitte, die ihn trägt und prägt. Schon Richard M. Meyer hat richtig erkannt[34], daß sich das spezifische Künstlertum Nietzsches im Akt des Denkens selber beweise und nicht erst in den Formen, derer es sich jeweils bedient. Als Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* publiziert, ist er ein ehrgeiziger junger Wissenschaftler. Konsequenterweise legt er seine Gedanken in Form einer längeren, akademisch getönten Abhandlung vor, wie sie der Wissenschaftsbetrieb seit eh und je kannte. Aber schon hier stülpt sich aus der tradierten Form ein formfremdes Element vor: die gelehrte Studie wird am Schluß zur Bekenntnisschrift, wird zu einem offenen Plädoyer für Richard Wagner, den Freund, und, verborgener, zu einem ersten Versuch, die eigene Seele zu ent-decken. Zweifellos ist im leidenschaftlichen Anwalt Wagners, als der sich Nietzsche hier gibt, schon der Zarathustra angelegt, nicht nur als Figur, sondern auch als Sprachgestus, als verwegene Fähigkeit, Wagners Musik in Worte zu übertragen. Und das heißt ferner, daß schon hier der mögliche Übergang von der Prosa zur Lyrik signalisiert ist, der später, weit über Nietzsche hinaus, unabsehbar folgenreich wurde. Das macht den stilgeschichtlichen Stellenwert der Erstlingsschrift aus.

Rasch vollzieht sich der erste Formwandel. In den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1873/76) nutzt Nietzsche, durch die Polemik seiner Zunftgenossen waghalsig und rücksichtslos geworden, die Form des straffgefaßten, zügig argumentierenden Artikels. Wenn überhaupt je, dann ist Nietzsche hier Essayist. Jede der vier Betrachtungen ist dem Umfang nach überschaubar, in der Argumentation ausgewogen, jeweils untergründig auf die anderen Betrachtungen bezogen und im Spiel- und Spannungsraum zwischen Polemik und Panegyrik eine vollkommene Emanation der Nietzscheschen Seele. Mit Wagner und Schopenhauer werden in einer höchst subtilen Variation Carlylescher Helden-

verehrung Vor-Bilder aufgestellt, neben denen David Friedrich Strauß nun als Gegen-Bild fungiert. Ein geringerer Autor als Nietzsche hätte sich in der Form der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* eingenistet und wäre zum führenden Kulturkritiker der Epoche geworden. Eben das aber war Nietzsche nicht möglich. Der Prozeß formaler Straffung und Verknappung, einmal in Gang gesetzt, ließ sich nicht bremsen oder abbrechen, zeichnete sich in ihm doch aufs genaueste das ab, was man treffend den leidenschaftlichen Entwicklungseifer Nietzsches genannt hat. So blieb die radikale Zeitkritik der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* – und damit die genuin essayistische Phase seiner Prosa – Durchgangsstufe.

Erst mit *Menschliches, Allzumenschliches* (1878/79) findet Nietzsche die Form, die ihm angemessen ist, und das heißt: eine Form, die nicht formal determiniert ist, sondern sich aus der eigenen Substanz zwangsläufig ergibt. Knappgefaßte Prosastücke, ein, zwei Seiten, oft auch nur ein, zwei Sätze lang, werden nach einem Prinzip zusammengefügt, in dem sich das Assoziative und das Architektonische wechselseitig ergänzen. Diese Prosastücke als Aphorismen zu markieren, hilft wenig. Natürlich lassen sich in ihnen die Strukturen des Aphorismus mühelos nachweisen, doch nie im Sinne der aus der Antike tradierten Gattung. Nietzsches Prosastücke haben den Doppelcharakter des Extrakts und des Keims. Sie sind Extrakte als Resultat eines sich als Verknappungsprozeß vollziehenden Denkens, zugleich aber Keime, aus denen sich neue Gedankenreihen entfalten lassen. Dieser Prozeß läuft zunächst nur im Inneren des Autors ab, doch ist er, schriftlich fixiert, so angelegt, daß der Leser an ihm partizipieren und ihn beliebig weiterentwickeln kann. Das macht die Faszinationskraft Nietzsches aus, aber auch die total divergierenden Wirkungen und Urteile, die sein Werk provozierte. Daß Nietzsche von allen literarischen und politischen Parteien als einer der ihren reklamiert werden konnte, ist eine Folge der von ihm initiierten Form.

Die Selbstfindung Nietzsches war, epochal, nur möglich durch den Verzicht auf jegliche soziale oder politische Selbstbindung. Nietzsche gibt 1879 sein akademisches Amt, die Professur in Basel, auf, ohne sich danach auf eine andere Funktion, etwa die des Publizisten, festzulegen. Alle folgenden Werke sind also Dokumente einer totalen, bewußt vollzogenen Isolation: *Morgenröte* (1881), *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), *Jenseits von Gut und Böse* (1886), *Zur Genealogie der Moral* (1887). Das geplante Großwerk *Der Wille zur Macht* blieb Fragment: der Zusammenbruch Nietzsches kam seinem Abschluß zuvor, wodurch, strenggenommen, biographisch nur bestätigt wird, was im Werk selber angelegt ist. Eine derartige Isolation aber ist nur möglich, weil die Epoche als politisches und soziales Gefüge präsent bleibt. Mehr noch: in der Isolation Nietzsches wird sie – geradezu bildhaft – gespiegelt. Dabei können wir von oberflächlichen Zusammenhängen wie dem zwischen

dem Bismarckschen Kulturkampf und Nietzsches sich immer mehr verhärtender Frontstellung gegen das Christentum ganz absehen. Eher läßt sich die Beziehung dialektisch fassen. Nietzsche setzt seiner im Politischen und Sozialen befangenen Zeit seinen «tieferen» Begriff des Lebens entgegen. Aber indem er für die Unmittelbarkeit des Lebens plädiert und ethische und ästhetische Kategorien nur noch als Folgen des Verfalls sieht, wird er, der Antipode der Epoche, zu ihrem Parteigänger. Hillebrands intuitive Einsicht in die Paradoxie des Nietzscheschen Stils bestätigt sich.

Nietzsche liebt, was er haßt, und haßt, was er liebt. Seine Beziehung zu Wagner, die sich in seinen Schriften von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* bis zum *Fall Wagner* vielfältig niederschlägt, offenbart das aufs erschütterndste. Es fällt nicht schwer, diesen Zustand von einer der repräsentativen Figuren der Epoche auf die Epoche insgesamt zu übertragen. Die genannten Stilzüge der Prosa Nietzsches haben hier ihre Wurzel. Als Liebender und Hassender aber ist Nietzsche nicht Denker, Philosoph, sondern Künstler, Dichter. Schon in dem formalen Verknappungsprozeß, der oben skizziert wurde, enthüllt sich, daß hier weniger ein Denk- als vielmehr ein Stilzwang waltet. Nietzsche ist der Welt als Künstler konfrontiert; als Philologe oder Philosoph trägt er Masken, die er nach Belieben abwerfen kann und auch abwirft. Auch der Weg in die totale Isolation ist ein Weg, den Künstler in sich freizusetzen, sich freizuspielen. Die Intensität seines Welterfahrens zumal ist es, die Nietzsche als Künstler legitimiert. Da Kunst, auch Literatur, sich in der Ära Bismarcks nur in Bindungen an den politischen oder sozialen Bereich erfüllen zu können schien, zerschnitt er diese Bindungen. Das ist ein Akt der Freiheit, neben dem selbst die Georgesche Existenz wie eine bloße Reprise anmutet. Daß Nietzsche den großen Einzelnen von der Masse abhebt, daß er im «Übermenschen» den utopischen Entwurf eines neuen Menschen liefert, der stärker ist als alle politischen und sozialen Determinanten, muß ebenfalls als Versuch gesehen werden, das eigene Künstlertum zu verwirklichen, wirksam zu machen. Daß das immer auch «Opfertat» ist, hat Thomas Mann aus ähnlich höchstgespannter Seelenlage heraus erkannt.

So ist es nur konsequent, daß Nietzsche die Verwandlung seines eigenen Ich in eine mythische Figur, Zarathustra, vornimmt. Daß er diese Figur in den von ihm gedachten Zyklus einer «Wiederkehr des Gleichen» einbindet, beweist, daß *diese* Verwandlung nichts mehr mit Hybris zu tun hat. Das gilt auch von Nietzsches Äußerung, er habe mit *Also sprach Zarathustra* den Deutschen ihr «tiefstes» Buch geschenkt. Die «Tiefe» des *Zarathustra* ist buchstäblich grund-los, weil hier eine mythische Figur – von dem persischen Vorbild können wir füglich absehen – ihren «Mythos» nur durch die Person ihres Schöpfers beglaubigen kann, oder literarisch gewendet: daß sie nur «ist», solange sie «Worte macht». Nietzsche hat sich selber, sehr nüchtern, nur als Me-

dium verstanden, das sich im medialen Prozeß figurativ verwandelt und, als Verwandelter, festigt. Damit aber öffnet sich die Prosa, in der sich diese Vorgänge vollziehen, auf die Poesie hin, schlägt radikale Reflexion um in hochgetriebenes Gefühl. So lassen die lyrischen Partien des *Zarathustra* vermuten, daß der größte Prosaist der Bismarck-Ära, Nietzsche, im Kern seines Wesens Dichter, nichts als Dichter, war. Daß er es nicht entschiedener, eindeutiger, auch formal eindeutiger, war, hat zu Beginn des neuen Jahrhunderts Stefan George in seinem großen Nietzsche-Gedicht, Nietzsche nachtönend, beklagt.

VIERTES KAPITEL

Lyrik

Die Rolle der deutschen Lyrik in der Ära Bismarcks ist zwiespältig und schwer zu bestimmen. Das hat seinen Grund darin, daß sich Ästhetisches und Politisches, wechselweise als Voraussetzung und Forderung, vielfältig und verwirrend durchdringen. Auch greifen, stärker als in anderen Epochen und Gattungen, die bereits etablierten Dichter beherrschend in diesen Zeitraum hinein. Was von ihnen vor 1871 immer dringlicher lyrisch beschworen worden war, das Deutsche Reich, wird nun hymnisch gefeiert und ausgeschmückt. Dabei erstarrt die Dynamik, die dieser Lyrik vor 1871 zu eigen gewesen war, zum Statischen, Statuarischen. Das Pathos, nicht mehr von handfesten Forderungen erfüllt, gerät außer Proportion. Allzu große und hochgegriffene Worte kommen in Umlauf und werden von einer hektisch-hochgestimmten Zeit für bare Münze genommen. Es ist bezeichnend, daß an diesem Vorgang auch alte Achtundvierziger von durchaus kritischer Disposition wie etwa Ferdinand Freiligrath beteiligt sind. Hier generell ein Abdanken der Vernunft im Banne der Reichsgründung zu sehen, verzerrt das Bild. Strenggenommen geschieht nichts weiter, als daß das utopische Modell von 1848 auf die Realität von 1871 projiziert wird, ohne daß man nach der Stimmigkeit und Schlüssigkeit dieser Projektion gefragt hätte. Paradoxerweise förderten dabei die kriegerischen Ereignisse diese Übertragung. Kaum ein Gedicht signalisiert das eindeutiger als das von Freiligrath zu Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges verfaßte «Hurrah, Germania!». Selbst Autoren, die außerhalb des Reichsgebietes lebten, konnten sich dem Bann der politischen und militärischen Vorgänge nicht entziehen. Der Schweizer Conrad Ferdinand Meyer, der sich in der Versdichtung *Huttens letzte Tage* (1871) in historisch verschlüsselter Form aussprach, ist ein beredtes Beispiel dafür.

Nicht nur bestätigt die Lyrik die politischen und militärischen Ereignisse: in gleich hohem Maße fühlt sie sich durch sie bestätigt. Hier liegen folgenschwere Mißverständnisse verborgen. Der in der etablierten Lyrik herrschende Stil, ein Klassizismus, der seine Epigonalität durch erhöhte Bildhaftigkeit auszugleichen versucht, glaubt im nachhinein seine weltgeschichtliche Legitimation empfangen zu haben. Die Siege der deutschen Armeen werden als Siege der deutschen Kultur gedeutet. Daß Nietzsche in der ersten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* mit polemisch potenziertem Nachdruck vor diesem gefährlichen Trugschluß gewarnt hat, ist bekannt. Weniger bekannt ist die sarkastische Stellungnahme eines so unverdächtigen Zeugen wie Gottfried Kel-

ler: «Aber ich hätte nicht geglaubt, daß auch sonst die Literaten und Poeten soviel hinter den Soldaten zurückbleiben würden an Tüchtigkeit und Intelligenz, wie jetzt geschieht[35].» Keller und Nietzsche – und das ist der gemeinsame Nenner ihrer Kritik – erkennen die Mediokrität der zeitgenössischen Literatur. Insbesondere Nietzsche als klassischer Philologe durchschaute die abgeleitete Klassizität einer Dichtung, die am allerwenigsten politisch zu legitimieren war. Qualitativ blieb die deutsche Lyrik weit hinter der gleichzeitigen englischen und französischen Lyrik zurück. Bei allem Bemühen um intensivere Bildhaftigkeit, das besonders bei den Dichtern des Münchner Kreises festzustellen ist, entspricht das Ausmaß der bewußten Sensualisierung der Lyrik nirgends dem «Exotismus» der Parnassiens oder auch Swinburnes. Die deutsche Lyrik blieb auch nach der Reichsgründung vergleichsweise provinziell, ja, ihre Provinzialität wird jetzt erst recht offenbar.

Eben jene Provinzialität in litteris aber glaubte man im Sog der politischen und militärischen Erfolge abstreifen zu können. Die Proklamation des Deutschen Reiches erschien zugleich als eine Art Freisprechung der Literatur, auf die, wie immer, die Lyrik am spontansten reagierte. Aber hier lag die entscheidende Täuschung. Da das Bismarcksche Reich, um es auf die allgemeinste Formel zu bringen, eben nicht die Verwirklichung des in der Dichtung entworfenen Reiches war, konnte es nicht im nachhinein als Bestätigung dieser Dichtung fungieren. Es ist sicher kein Zufall, daß das Zentrum der geschmacksbestimmenden Literatur in den Jahren vor der Reichsgründung München war, also die Hauptstadt Bayerns, das bei der Reichsgründung nur eine sekundäre, eher retardierende Rolle spielte. Dem entspricht, daß als einziges künstlerisches Pendant zur Reichsgründung die Bayreuther Festspiele gelten dürfen. Hier stellte, wie kritische Zeitgenossen durchaus erkannten, die Musik jenen «Exotismus» bereit, der der deutschen Literatur, zumal der Lyrik, abging. Nietzsche verstrickte sich also in Verfolgung seiner radikalen Zeitkritik in einen Widerspruch, als er schließlich auch Bayreuth attackierte und ausgerechnet den trivialromantischen «Exotismus» von Bizets *Carmen* gegen Wagner ausspielte. Das hieß der Kultur der Gründerzeit auch jene epochale, die Gründerzeit in doppeltem Sinne aufhebende Leistung abzusprechen, die mehr war als ein Substitut für eine auf gesamteuropäischer Ebene nicht präsente deutsche Literatur.

Nietzsches Verdikt sollte allerdings den unbefangenen Blick auf die repräsentativen Lyriker der sechziger und siebziger Jahre nicht verstellen. Ob Emanuel Geibel oder Paul Heyse, ob Hermann Lingg oder Felix Dahn: bei aller Epigonalität waren sie mehr als bloße Nachtöner klassischer oder romantischer Weisen. Ihre hohe Kunstfertigkeit, die freilich nur selten über das Kunsthandwerkliche hinausging, förderte eine exakte Konturierung der im Vers beschworenen Welt, von der schließlich auch die nachwachsende Generation der lyri-

schen Neutöner profitierte. Immerhin hat Arno Holz aus seiner Verehrung Geibels nie einen Hehl gemacht. Blieb die Liebeslyrik auch weitgehend in Konventionen befangen, was gerade eine so unkonventionelle Natur wie Heinrich Leuthold beweist, so geht das Naturgedicht häufig schon in das Dinggedicht moderner Provenienz über. Nicht zu Unrecht haben Lyriker wie George und Rilke in Conrad Ferdinand Meyer wenigstens partiell einen Vorläufer gesehen und auch Leuthold ihre Hochachtung nicht versagt. Auch die Wirkungen Linggs weit über die Gründerjahre hinaus müssen höher veranschlagt werden als bisher. Vor allem für die großangelegte Versdichtung setzte Lingg unübersehbare Maßstäbe. Davon wird der erste Exkurs handeln.

Im politischen und literarischen Spannungsfeld der siebziger Jahre gelangten die Ballade und das lyrisch-epische Gedicht zu erhöhter Bedeutung. Zunächst einmal förderte das Streben nach exakt konturierter Bildhaftigkeit, das bereits im Münchner Dichterkreis zu beobachten war, diese beiden Gattungen. Der doppelte Zwang, eine konkrete Handlung zu beschreiben und diese in eine durch Details vorstellbar gemachte historische Welt einzubetten, führte zu schärferen Umrissen als bei der Liebes- und Naturlyrik. Auch ließ sich die generell angestrebte Bildhaftigkeit in der Ballade und im lyrisch-epischen Gedicht bis zur Bildsättigung, ja -übersättigung steigern. Das entsprach, in lyrischer Sublimation, dem materialgebundenen «Realismus» der Gründerzeit. Zugleich aber wurden damit, was noch nicht erkannt worden ist, wesentliche Voraussetzungen für die Lyrik der Jahrhundertwende geschaffen, die die vorgegebenen Mittel ästhetisch isolierte und in dieser Isolation hypertrophierte. Auch die beliebige Verfügbarkeit der Stoffe weist schon voraus auf die Dichtungspraxis eines künftigen Ästhetizismus.

In den siebziger Jahren hatte insbesondere die Ballade eine zweifache Funktion. Erstens diente sie thematisch der politischen Rechtfertigung. Wenn es auch zahlreiche Balladen gab, die in keinerlei Zusammenhang mit der Reichsgründung gebracht werden konnten, so sind doch untergründige Beziehungen zu den politischen Ereignissen des Tages recht häufig. Vor allem die ältere deutsche Geschichte wurde tagespolitisch interpretiert, sei es, daß man in ihr Präfigurationen der Zeitereignisse aufzudecken versuchte, sei es, daß man sie als Basis einer nationalen Teleologie nutzte. Das ist die gleiche Verfahrensweise wie beim historischen Roman. Die Ballade fungierte als poetischer Beweis dafür, daß die deutsche Geschichte mit Notwendigkeit in der Reichsgründung von 1871 kulminiere. Als Exempel können zwei Balladen von Wildenbruch dienen: «Belehnung des Burggrafen Friedrich I. von Nürnberg durch Kaiser Sigismund mit der Mark Brandenburg 1417» und «Huldigung der schlesischen Stände vor König Friedrich II. in Breslau 1741». Das alte literarische Spiel ging also weiter. Die bloße Tatsache, daß man das Tagesgeschehen als historisch determiniert verstand, aktivierte den inneren Zwang zur politi-

schen Rechtfertigung. Neben den Wunsch nach Rechtfertigung trat der Wunsch nach preisender Ausschmückung der Gegenwart. Die Ballade dient damit – zweitens – der dekorativen Überhöhung der nüchternen tagespolitischen Wirklichkeit, die sie gleichzeitig vergessen macht. Das ist Bestätigung und Beruhigung zugleich und hängt mit dem Umschlagen des Dynamischen ins Statische, das wir allgemein für die politisch determinierte Lyrik feststellen konnten, zusammen. Da die Ballade ihrer dramatischen Komponente wegen immer dynamische Züge aufweist, fällt auf, daß gerade sie in der Gründerzeit, ihrer dekorativen Funktion wegen, statisch erstarrt.

Das gilt selbst für die Balladen, die sich thematisch der Gegenwart bemächtigen. Der Deutsch-Französische Krieg war der letzte, der zeit- und literaturgeschichtlich Material für Balladendichter bereitstellte. Die beiden Weltkriege des kommenden Jahrhunderts in Balladen umzusetzen, sollte sich dagegen, trotz zahlreicher Versuche in dieser Richtung, als unmöglich erweisen. Der Deutsch-Französische Krieg bot sich den Zeitgenossen noch als Folge einzelner überschaubarer militärischer Aktionen dar, die jeweils von Personen in Gang gesetzt und durchgeführt wurden. Das galt bis zu den militärischen und politischen Spitzen: Bismarck und Moltke, Wilhelm I. und Napoleon III. waren konkrete, in ihrer dezidierten Diesseitigkeit allgemein verstehbare Menschen; die Herrscher und Heerführer des Ersten Weltkriegs schienen, damit verglichen, mythische Figuren zu sein. George hat das mit unübertroffener hymnischer Nüchternheit für Hindenburg formuliert, der selbst in der Tagespolitik der zwanziger und dreißiger Jahre seine mythische Aura nicht verlor. Paradoxerweise werden nun aber gerade die mit menschlichem Augenmaß durchaus faßbaren Protagonisten des Krieges von 1870/71 mythisch überhöht und ins Denkmalhafte stilisiert. Nicht nur einem Mann wie Bismarck widerfährt das; auch der einfache Soldat wird, sobald er in der Ballade der siebziger Jahre figuriert, statuesk, monumental. Freiligraths «Trompeter von Vionville» hat es eben deswegen zu fast legendärem Ruhm bei den Zeitgenossen gebracht.

Die Einführung von gegenwärtigen Ereignissen in die Ballade hat aber nicht nur Erstarrung, sondern auch Dynamisierung zur Folge. Einerseits bildete die zeitgeschichtliche Ballade das letzte Glied in der Kette der teleologischen Beweisführung. Das pure Faktum, daß der Krieg von 1870/71 balladeske Ereignisse beinhaltete, wurde dabei zum dominierenden Argument. Andererseits ermöglichte die zeitgeschichtliche Ballade die Ausweitung der Themenwahl von strikt militärischen auf andere Daseinsbereiche, insbesondere den Bereich der modernen Technik und Industrie. Theodor Fontane erschloß hier mit seinen Balladen «John Maynard» und «Die Brücke am Tay» Neuland. Liliencron, von dem noch ausführlicher zu reden sein wird, schloß sich ihm spontan an. Das war eine thematische Anreicherung, deren Möglichkeiten auch im fol-

genden Jahrhundert nicht annähernd ausgeschöpft worden sind. Denn die Öffnung der Dichtung auf bisher dichtungsfremde Gebiete hin wurde immer wieder unter Berufung auf radikal ästhetische Kategorien zurückgenommen, erstmals und mit besonderer Entschiedenheit am Ende der Bismarck-Ära durch den jungen Stefan George und seine frühen Parteigänger.

Für das lyrisch-epische Gedicht gilt ähnliches wie für die Ballade, zumal die Grenzen zwischen beiden Gattungen fließend waren. Da die Ballade, bildgesättigt, in die Breite strebte, befand sie sich eigentlich permanent im Übergang zur Epik. Auch konnte die Reihung von Balladen ebenso mühelos wie zwingend zur größeren Form des lyrisch-epischen Gedichts führen. Damit war dem epochalen Zug zur Monumentalität Genüge getan, ohne daß die lyrische Substanz darunter gelitten hätte. Wildenbruchs enthusiastische Schlachtenschilderungen aus dem Deutsch-Französischen Kriege (*Vionville*, 1874, *Sedan*, 1875) belegen das. Gegenüber der Ballade, die zumindest tendenziell fast immer auf die gegenwärtige politische Situation verweist, ist das lyrisch-epische Gedicht weit stärker in einem unverbindlich-geselligen Bereich angesiedelt. Gerade in der Gründerzeit hat es – und nur so läßt sich titel- wie auflagemäßig seine außerordentlich hohe Verbreitung erklären – die Funktion, die Flucht aus dem Alltag zu ermöglichen und zugleich Schmuck eben dieses Alltags zu sein. Keine literarische Gattung ist in der Ära Bismarcks dekorativer als das lyrisch-epische Gedicht. Auch die verschiedenen Stoffe, die denen der Ballade weitgehend ähneln, dienen in geradezu textilem Sinne der Dekoration. Das heißt nicht, daß in die Stoffe nicht auch bedeutungsvollere Linien eingewebt sein könnten, die mehr sind als Schmuck. Nicht erst seit dem Jugendstil läßt sich eine Epoche aus ihren «Lineaturen» deuten.

Den Beweis dafür liefert Eduard Grisebach (1845–1906). Kurz vor der Zeitwende, 1869, hatte er in *Der neue Tanhäuser* ein lyrisch-episches Gedicht vorgelegt, das den Stil-Eklektizismus substantiell in einen prononcierten Sensualismus einschmolz, wie er gleichzeitig in der Malerei Makarts seine Triumphe feierte. Eine tiefschichtige Einfärbung mit Pessimismus in der Nachfolge Schopenhauers gab dem Werk Gewicht. 1875 ließ Grisebach eine Fortsetzung *Tanhäuser in Rom* folgen, die völlig im Banne der vollzogenen Zeitwende steht. Tanhäuser, von der Liebe in ihren verschiedensten Formen enttäuscht, ein ins Gründerzeitliche, Überdimensionierte pervertierter Heine, kehrt verbittert aus Rom zurück und beschließt, nur noch Kaiser und Reich zu dienen. Das ist eine politisch eindeutige Wendung. Meist begnügten sich die Verfasser lyrisch-epischer Gedichte allerdings damit, deutsche Vorzeit, vor allem das Mittelalter, zu beschwören, so auf hohem Niveau Wilhelm Hertz (1835–1902), auf mittlerem Julius Wolff (1834–1910), auf niederem Rudolf Baumbach (1840–1905). Daneben wird in schärferem Zugriff die Wende vom Heidentum zum Christentum national oder konfessionell apologetischen Zwecken nutzbar gemacht, so

durch Friedrich Wilhelm Weber (1813–1894) in *Dreizehnlinden* (1878) und durch Wilhelm Weeningh (1831–1912) in *Wittekind* (1883). Es ist sicher kein Zufall, daß hochberühmte Verfasser lyrisch-epischer Gedichte die ihnen vertraute Form auch für das panegyrische politische Gedicht nutzten: 1871 publizierte Oskar von Redwitz (1823–1891) eine Reihe von über fünfhundert Sonetten unter dem Titel *Das Lied vom neuen Deutschen Reich.* Bismarck nannte das Werk in einem Brief an Redwitz «eine frische und kräftige Geistestat, um die lebendige Einheit in der reichen Mannigfaltigkeit des deutschen Geisteslebens verwirklichen zu helfen»[36].

Für die Versdichter, die bereits vor 1871 berühmt waren, stellte sich die Gründerzeit als Folge der eigenen literarischen Existenz dar. Für die Autoren dagegen, deren bewußte Entwicklung in die Jahre nach 1871 fällt, ist die eigene literarische Existenz eine Folge der Gründerzeit. Erst sie, die im Deutschen Reich Aufgewachsenen, bringen jene Unruhe, jene permanente, oftmals radikale Kritik ins Spiel, durch die die deutsche Literatur endgültig aus der klassizistisch-romantisierenden Tradition herausgelöst und in die Moderne überführt wird. In der Lyrik artikuliert sich diese Kritik zunächst sporadisch, bis diese sporadischen Bemühungen energisch zu einer kollektiven Proklamation zusammengefaßt werden. Der Zeitpunkt ist exakt fixierbar. Durch das 1882 von Paul Heyse herausgegebene *Neue Münchner Dichterbuch* provoziert, gaben Wilhelm Arent, Hermann Conradi und Karl Henckell 1884 die Anthologie *Moderne Dichtercharaktere* heraus, in der eine neue Literatengeneration auf den Plan trat, die keinerlei Verpflichtung, geschweige denn Ehrfurcht gegenüber den dominierenden politischen und literarischen Mächten mehr empfand. Der Begriff «modern», unter den man, bei gleichzeitiger bedenkenloser Berufung auf das «Urewige», die eigenen Bemühungen subsumierte, diente einerseits der Denunziation der etablierten Literatur, andererseits aber der Absicherung der eigenen Bemühungen, denen man im Zeichen der «Modernität» von vornherein Qualität, mehr noch: Dauer zusprach. Das war ein literaturpolitischer Anspruch von fataler Zweideutigkeit, die durch die Integrität des Wollens nur noch verstärkt wurde.

Die Anthologie begnügte sich nicht mit einem programmatischen Titel, sondern stellte zwei Programme in gehobener Prosa an den Anfang: «Unser Credo» von Hermann Conradi und «Die neue Lyrik» von Karl Henckell. Die Entschiedenheit und Überzogenheit dieser beiden programmatischen Einleitungen hat maßgeblich zum Erfolg der *Modernen Dichtercharaktere* beigetragen, hat aber zugleich schon bei den Zeitgenossen das Gefühl geweckt, daß hier eine unüberbrückbare Diskrepanz zwischen Wollen und Können, zwischen Proklamation und faktischer poetischer Produktion bestehe. Immerhin waren zumindest die ästhetischen Ansprüche hoch, die man im Banne des Münchner Dichterkreises an die Lyrik zu stellen gewohnt war. Conradi, der das sehr

wohl wußte, liefert daher in seinem Glaubensbekenntnis zunächst ein Scheinbekenntnis zur etablierten Literatur, um deren Unglaubwürdigkeit einsehbar zu machen. «Unsere Literatur ist überreich an Romanen, Epen, Dramen, an sauber gegossener, feingeistiger, eleganter, geistreicher Lyrik, aber sie hat mit wenig Ausnahmen nichts Großes, Hinreißendes, Imposantes, Majestätisches, nichts Göttliches, das doch zugleich die Spuren reinster, intimster Menschlichkeit an sich trüge.» Das Aufdecken der Mängel dieser Literatur kulminiert in der lapidaren Feststellung: «Sie hat nichts Titanisches, nichts Geniales.» Titanisches und Geniales aber will man – das ist in diesem Tadel als Forderung verborgen – nun selber liefern.

Spätestens hier zeigt sich, daß der Aufstand der Jüngsten gegen die eigene Epoche weit mehr von den Triebkräften eben dieser Epoche zehrt, als man wahrhaben will. Das politische Pathos der ersten Jahre nach der Reichsgründung lebt in den *Modernen Dichtercharakteren* unvermindert fort. Nicht nur die ausdrückliche Berufung auf den «Geist der wiedererwachten Nationalität» und das «germanische Wesen, das all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf», zeigt das; weit aufschlußreicher ist der stilistische Duktus des «Credos», in dem nationales Pathos durchgehend in menschheitliches und soziales Pathos umschlägt, ohne daß dieser Umschlag zu einem Wandel der Substanz führen würde. Der modernen Lyrik gehe, so wird getadelt und zugleich gefordert, alles «Philosophisch-Problematische» und «Hartkantig-Soziale» ab. Was aber an philosophischer und sozialer Lyrik in der Folge geliefert wird, ist von gleicher Unbestimmtheit und Verschwommenheit wie die gängige panegyrische Lyrik, die sich am Hochgefühl der maximalen Erfüllung politischer Wünsche berauscht hatte. Aufgabe der Dichter, insbesondere der Lyriker, sei es, «Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Wegeleiter, Ärzte und Priester der Menschen zu sein». Solch menschheitlich hochgestimmter Ton wird innerhalb der deutschen Lyrik erst wieder im Banne des Expressionismus laut werden.

Conradi geht noch weiter. Er fordert vom wahren Dichter «ein Lied, das in die Herzen einschlägt und zündet; das die Schläfer weckt, die Müden stärkt; die Frevler schreckt, die Schwelger und Wüstlinge von ihren Pfühlen wirft – brandmarkt oder wiedergeboren werden läßt». In dieser moralischen Denunziation gründerzeitlicher Sybariten kommen die personalen und die epochalen Aspekte zur Deckung. Indem man die Zeitgenossen aufschreckt, will man sich selber aufrütteln. Dichter sein heißt, eine satte Existenz innerhalb der ökonomischen Bedingungen und Möglichkeiten der Gründerzeit, wenigstens intentional, in ihr Gegenbild zu verkehren. Conradi überträgt, wie es literarischen Aufbruchssituationen seit eh und je entspricht, sein Glaubensbekenntnis auf seine Generation insgesamt. Die Anthologie vereine Dichter, «die sich das Gelübde auferlegt, stets nur dieser höheren, edleren und tieferen Auffassung

ihrer Kunst huldigen zu wollen». Erst dieses gemeinsame Wollen gibt die nötige Weihe. Diese Grundeinstellung wird uns, unter vollkommen anderen Voraussetzungen, nur wenige Jahre später bei Stefan George und seinem Kreis wiederbegegnen. Während aber George mit einer geradezu unheimlich anmutenden Präzision seine Ziele umreißt, begnügt sich Conradi mit vagen Proklamationen seines Wollens. Im gleichen Jahrzehnt, in dem Conradi und seine Zeitgenossen auf den Plan treten, wird der Dichter geboren, der ein für allemal konstatierte, daß gutgemeint das Gegenteil von Kunst sei: Gottfried Benn. Benns Verdikt trifft, rückgewendet, auch die *Modernen Dichtercharaktere*. Aber schon zeitgenössische Kritiker äußerten sich in ähnlichem Sinne.

Angriffe auf Koryphäen der etablierten Literatur, bei Conradi nur generellerer Natur, werden in der zweiten Einleitung, die von Henckell stammt, präzisiert. Während Conradi glaubt, die Verkündung eines besseren Wollens genüge, die Autoren, die dem nicht entsprächen, zu erledigen, will Henckell bestimmte Personen vernichten. Dabei trifft sein Zorn jedoch vornehmlich modische Erfolgsautoren, die literarisch ohnehin nicht viel galten, etwa Julius Wolff, dessen Erzählungen in Vers und Prosa ein breites Publikum mit mittleren Ansprüchen befriedigten. Das ohnehin Erledigte erneut zu «erledigen»: das blieb auch in den folgenden Jahrzehnten ein beliebtes literarisches Spiel. Hier zeigt sich, wie problematisch schon bei den *Modernen Dichtercharakteren* eine als unwiderlegbarer Beweis der eigenen Modernität zur Schau gestellte moralische Entrüstung war. Das Rekurrieren auf den privat-literarischen Konflikt, wie wir es bei Henckell finden, ist keine gute Voraussetzung für die Entwicklung eines genuinen epochalen Problembewußtseins. Schon Hanstein spricht mit Recht von Henckells «erkünsteltem Löwenton»[37]. Daß eben dieser «Ton» in der deutschen Literatur seit dem Sturm und Drang eine lange Vorgeschichte hatte, machte ihn der Mehrzahl der Zeitgenossen unverdächtig. Daß Nietzsche in den Gesängen Zarathustras gleichzeitig einen völlig anderen «Löwenton» angeschlagen hatte, war weitgehend unbeachtet geblieben.

Henckell hat Züge des Taschenspielers: er zaubert bedenkenlos große Worte hervor, etwa wenn er vom Dichter fordert, er müsse «begeistern, hinreißen, mit ein paar herrlichen, aus den unergründlichen Tiefen einer geistes- und ideentrunkenen Seele hervorströmenden Worten machtvoll zu erhabener Andacht zwingen und süß mahnend gebieten». Das Fatale ist dabei nicht etwa die verbale Taschenspielerei im Schatten der epochalen Neigung zur Monumentalität, sondern der ungebrochene Glaube des Taschenspielers an seine eigenen Tricks. Auch im Fortzaubern ist Henckell Meister: er stellt schlichtweg in Abrede, daß es in den letzten Jahrzehnten überhaupt eine deutsche Lyrik gegeben habe. Conradi war da gerechter und, gerade in seinem partiellen Lob, auch kritischer: er läßt wenigstens Lingg, Grosse, Schack, Hamerling und

Dranmor gelten. Die Literaturgeschichtsschreibung hat sich Henckell angeschlossen. In der Eliminierung der deutschen Lyrik mehrerer Jahrzehnte hat sie damit zugleich die Legende gefördert, die moderne deutsche Lyrik sei um 1890 gleichsam aus dem Nichts entstanden. Tatsächlich beweist aber gerade die Heftigkeit der Angriffe von Conradi und Henckell die Existenz einer Lyrik, die man durch Denunziation glaubte vernichten zu können, der man aber in Wahrheit die eigenen Versuche nur als «Parallelaktion» hinzuzufügen vermochte. In den Formen zumal waren die *Modernen Dichtercharaktere* vollkommen von der älteren Lyrik abhängig. An Stoffen dagegen brachten sie Neues bei.

Zunächst soll der Blick auf die drei Herausgeber gerichtet werden. Für Arent war die Publikation der *Modernen Dichtercharaktere* die große Stunde. Nicht als Autor, sondern als Parteigänger konnte er sich in die jüngste Literatur einordnen. Für Conradi war die Anthologie nur eine erste Möglichkeit der Selbstdarstellung, die in seinen Romanen, von denen bereits die Rede war, gipfelte. Für Henckell bot die Mitwirkung an dem Unternehmen die gern ergriffene Gelegenheit, seinen literarischen Einfluß zu vermehren. Einzig Henckell ist über die Ära Bismarcks hinaus literarisch wirksam geblieben, wenn auch unter rapidem Schwund seiner anfangs so hohen Ansprüche.

Schon Hanstein hat es als vergebliches Bemühen bezeichnet, die Gedichtbände von Wilhelm Arent (1864 – Todesjahr unbekannt) auch nur aufzuzählen[38]. Diese Übertreibung hat einen wahren Kern. Zwischen seinem achtzehnten und seinem dreißigsten Lebensjahr publizierte Arent etwa ein Dutzend Gedichtbände, deren Druck er selber finanzierte. Daß er gelegentlich auch einen Band auf eigene Kosten einstampfen ließ, machte ihn nur noch interessanter. Seine Freunde, an denen es ihm seiner mäzenatischen Möglichkeiten und Allüren wegen nicht mangelte, stellten ihn über alle anderen Dichter der Zeit, ja über manchen Lyriker der Weltliteratur. Das war nicht nur Schmeichelei mit handfesten finanziellen Hintergedanken. Dabei spielte auch mit, daß man in Arent, einem typischen «Nervösen», die Einheit von Leben und Dichten bewunderte, die sich gerade in der Zerfahrenheit und Widersprüchlichkeit beider dokumentierte. Heinrich Hart weiß zu berichten: «Jeden Tag war er ein anderer. Heute voll zärtlicher Hingebung, voll fröhlicher Laune, morgen voll Bosheit und Haß. Heute überschüttete er uns mit Gedichten, die uns als Löwen, Adler und sonstiges Hochgetier feierten, am andern Morgen kam dann fast regelmäßig ein Brief, in dem er sich für ewig von uns lossagte und uns Dinge sagte, die man nur ihm verzieh. ... Erregt war er immer, in Liebe oder Zorn; nicht eine Minute lang konnte er ruhig sitzen, beständig flackerte er durch das Zimmer hin und her[39].» Das faszinierte. Literatur als gespiegeltes Leben, Leben dagegen als bis zum letzten Exzeß gespielte Literatur: diese Doppelheit signalisiert tatsächlich die literarische Moderne, so wenig sich die

lyrischen Produkte Arents qualitativ in diesem Spannungsfeld zu behaupten vermögen. Als seinen wichtigsten Gedichtband hat Arent selber *Aus tiefster Seele* (1885) bezeichnet. Die Beteuerung, daß seine Verse «aus tiefster Seele» kommen, gilt ihm als Rechtfertigung seines lyrischen Schaffens. Diese vermeintliche Herkunft aber ist in Wahrheit eine permanente Illusion, die sich beim hemmungslosen Verfertigen von Versen, auf das sich der rastlose Autor etwas zugute hielt, wie von nebenbei einstellte.

Im Gegensatz zu Arent hat Hermann Conradi nur einen einzigen Gedichtband herausgebracht: *Lieder eines Sünders* (1887). Der Unterschied in der Quantität verweist nicht nur auf einen Unterschied auch in der Qualität, sondern ist in Wesen und Herkunft beider begründet. Arent war der typische Sohn aus wohlhabendem Hause, der sich als Dichter von seinem Reichtum zu lösen versuchte, diesen Reichtum aber doch als Basis seiner flüchtigen und punktuellen Daseinserfahrungen brauchte. Jeder Vers Arents strafte den programmatischen Titel seines wichtigsten Gedichtbandes Lüge: alles war Ausdruck einer flachen Seele, die das untergründige Leiden an ihrer Flachheit in einem Akt literarischen Selbstbetrugs als Tiefe ausdeutete. Anders Conradi, der aus dem Dunkel kam und ihm zeit seines kurzen Lebens verhaftet und verfallen blieb: seinen Versen läßt sich nicht absprechen, daß sie aus der Tiefe seiner Seele geschöpft sind. Aber es ist eine dunkle, trübe, unklare Tiefe, die sich ihrer Dimensionen nirgends bewußt wird. War Arent zu schnell fertig mit dem Wort, so gelang es Conradi eigentlich nie, seine Gefühle zu formulieren. Das Amorphe, in das Conradis Romane permanent absinken, darf unter diesem Aspekt als das dominierende Element auch seiner Lyrik gelten. Auch Conradi verwendet das gängige lyrische Vokabular mit einer fatalen Neigung zum Bombastischen, Hypertrophierten, aber bei ihm resultieren derartige Übernahmen nicht in gefälligen, mühelos rezipierbaren Gedichten, sondern werden zum Mittel, das Unartikulierbare wenigstens im Ansatz zu artikulieren.

Conradis *Lieder eines Sünders* sind von den Intentionen des Autors her ein Bekenntnisbuch. Stationen des eigenen Lebensweges, der als Passion im Doppelsinn von Leiden und Leidenschaft erscheint, werden aufgezeigt. Das signalisieren die Überschriften der einzelnen Abschnitte: «Inferno», «Im Strudel», «Liebe und Staubverwandtes», «Revolution», «Emporstieg», «Zwischenstille», «Gipfelgesänge», «Triumphgesang der Lebendigen». Aber je stärker sich Conradis Bekenntnisdrang äußert, desto deutlicher zeigt sich, daß sich diese Bekenntnisse nicht aus dem Bereich des Unartikulierten lösen können. Hat Conradi als Prosaist Nietzsche die Realitätsnähe voraus, so fällt er als Lyriker in der Stilferne weit hinter ihn, dem er doch in der weißglühenden Intensität seiner «Gipfelgesänge» gleicht, zurück. Die poetische Substanz wird nirgends Laut, geschweige denn Form. Gerade das nun, das durchgängig Amorphe, Unerlöste, Unerfüllte, machte die Wirkung der *Lieder eines Sünders* aus. Con-

radi fand den «neuen Ton» noch nicht; das gelang, sieht man von Nietzsche ab, in einem außerordentlichen Willensakt erst wenige Jahre später dem jungen George. Aber daß sich hier ein neuer Ton aus dem Ungestalten lösen wollte, spürte man allgemein. Die Weggefährten Conradis sahen in ihm darum mit Recht nicht primär den Dichter, sondern den «Kämpfer» und «Künstlerpropheten». Auch das durchlaufende Motiv der Conradischen Lyrik, der Kampf des Hohen und Niedrigen in der Seele eines einzelnen Menschen, wurde nicht so sehr als individuelles Schicksal, sondern vielmehr als stellvertretend für die Befindlichkeit der Welt schlechthin verstanden. Daß sich im «Inferno», vor allem in der Gedichtreihe «Schwarze Blätter I–XIII», bereits Grundspannungen des Expressionismus andeuten, sei wenigstens am Rande vermerkt.

Der dritte Herausgeber, Karl Henckell (1864–1929), ist Gegenbild und Ergänzung in einem. Von dem Dilettanten Arent unterscheidet ihn das handwerkliche Können, das selbstbewußte Produzieren von Lyrik, das sich nie rechtfertigend auf die eigene Existenz beruft, sondern immer auf das jeweils gewählte Thema verläßt. Mit Arent verbindet ihn die Hemmungslosigkeit der Produktion, wobei sich erneut die Selbsttäuschung einschleicht, im ununterbrochenen Produzieren einen Beweis für permanente poetische Inspiration zu sehen. Von Conradi unterscheidet ihn die Fähigkeit, mühelos, meist allzu mühelos, gleichsam blindlings über dem Sog der Tiefe und des Dunkels, zu artikulieren. Mit Conradi verbindet ihn die Tatsache, daß er, auch wo er von sich selber spricht, eigentlich immer den gegenwärtigen Weltzustand meint. Als Lyriker hat Henckell, der sich so unerbittlich gegen die älteren Dichter seiner Zeit ausgesprochen hat, viel Ähnlichkeit mit ihnen. Er, der anderen Verspieltheit, Reimgeklingel, bedenkenlose Versatilität vorwirft, treibt das, was er tadelt, in außerordentlich hohem Grade. So erscheint Henckell als virtuosere, aber auch heruntergekommene Variante Geibels. Das Positivum, daß er jedes Thema adäquat versifizieren kann, wird durch das Negativum ausgewogen, daß in keinem Falle die Notwendigkeit der jeweiligen Themenwahl spürbar ist.

Paradoxerweise hat die Beiläufigkeit, ja Zufälligkeit des Henckellschen Schaffens den Zeitgenossen dessen Notwendigkeit suggeriert. Von Gedichtband zu Gedichtband – die Reihe setzt 1884 mit dem *Poetischen Skizzenbuch* ein und führt über *Strophen* (1887), *Amselrufe* (1888), *Diorama* (1889) und *Gründeutschland* (1890) aus der Ära Bismarcks heraus weit in das kommende Jahrhundert hinein – findet Henckell sein Publikum, das in der Gefälligkeit seiner Verse epochales Dichtertum anzuerkennen nur zu gern bereit ist. Da Strophenform und Vokabular nicht vom Gewohnten abweichen, macht Henckell seinem Publikum den lyrischen Konsum leicht. Daß insgesamt eine essentielle Nähe zum Impressionismus gegeben ist, wenn auch in der reduzierten

Form eines Offenseins allen thematischen Reizungen gegenüber, förderte die reibungslosen Beziehungen zwischen Autor und Leser. Das gleiche gilt von der frischen, gelegentlich neckisch-kecken Rhythmisierung, die als Henckells spezifische Stärke bezeichnet werden muß und keinen Geringeren als Richard Strauss zur Komposition Henckellscher Texte inspirierte. Die rhythmischen Qualitäten heben Henckells Lyrik über Conradis *Lieder eines Sünders* hinaus, in denen zwar eine stärkere rhythmische Potenz zu spüren ist, die sich aber ebenfalls nicht zu artikulieren vermag. Andererseits erreicht Henckell als Rhythmiker nirgends die Durchschlagskraft des bedeutendsten Beiträgers der *Modernen Dichtercharaktere*, Arno Holz.

Zahlreich sind bei Henckell soziale Gedichte zu finden, die von seinen Zeitgenossen und Weggefährten besonders hoch geschätzt wurden. Allerdings kann man sich des Verdachts nicht erwehren, sie hätten die individuell determinierten Gedichte lieber gehabt und sich der sozialen Gedichte nur zur Beruhigung des eigenen Gewissens bedient. Henckell selber erkannte seine widerspruchsvolle Situation als sozialkritischer Lyriker durchaus: «O Not, des Elends Lied zu singen, / dem, der nicht Sohn des Elends ist.» Aber diese Erkenntnis hebt sich insofern auf, als das Dilemma sofort ins Ästhetische verkehrt wird. Dabei wird das Dilemma nicht einmal in seiner Tiefe gefaßt als Unfähigkeit, die Sprache der sozial Unterprivilegierten in Lyrik zu übertragen, und zwar so, daß das Gedicht auch für diejenigen, in deren Namen es spricht, verstehbar bleibt, sondern allzu einfach als Problem der Nichtzugehörigkeit zur untersten Schicht. Daß nämlich die faktische Zugehörigkeit das Problem der Übertragung einer schichtenspezifischen Sprechweise in eine allgemeinverbindliche «poetische» Sprache nicht aus der Welt schafft, haben in den folgenden Jahrzehnten die sogenannten «Arbeiterdichter» bewiesen, die an der Lösung dieses Problems ebenso scheiterten wie Henckell. Als sozialkritischer Lyriker blieb Henckell weit hinter Dichtern des Vormärz wie Freiligrath zurück. Das war eine Folge veränderter epochaler Bedingungen. Die Dichter des Vormärz, aktiv politisch tätig, konnten sich einer «mittleren» Sprache bedienen, die für Leitartikel wie für Lyrik in gleichem Maße verwendbar war. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber entwickelten sich die Sprache der Politik und die Sprache der Lyrik so weit auseinander, waren so wenig noch wechselweise verwendbar, daß der junge Stefan George, eine im Kern eminent politische Natur, um 1890 nur unter gänzlichem Verzicht auf alles Politische den lyrischen Neuansatz vollziehen konnte.

Den Dichtern der achtziger Jahre blieben die neuen Stoffe, die als Träger neuer Tendenzen fungierten. Henckell konfrontierte, wie es auch der zeitkritische Roman tat, das soziale Elend insbesondere des Fabrikarbeiters mit dem skrupellos erworbenen Reichtum der Gründerjahre, er thematisierte einen Bergarbeiterstreik und erweiterte sein Personal, dabei auf ältere Modelle zu-

rückgreifend, um Steinklopfer und Bettler, Dirne und hungerndes Blumenmädchen. Zahlreiche andere sozialkritische Lyriker schlossen sich ihm an. Das hat zwei Gründe, einen innenpolitischen und einen innerliterarischen. Die achtziger Jahre waren, innenpolitisch gesehen, Jahre der Kämpfe für und wider das Sozialistengesetz. Daß es am 1. Oktober 1890 auslief und von Regierung und Parlament nicht verlängert wurde, war eine Folge jener Kämpfe, an denen man der Lyrik ihren Anteil nicht absprechen darf. Innerliterarisch gesehen boten sich sozialkritische Themen gerade denjenigen Dichtern an, die zur ästhetischen Innovation unfähig waren. Je weniger der Durchbruch zu einem neuen Stil gelang, den Nietzsche, unbeachtet, vorbereitete, und Stefan George, auch er noch weitgehend unter Ausschluß der Öffentlichkeit, vollzog, desto mehr mußten die neuen Stoffe den Lyrikern als Selbstbestätigung und Selbstrechtfertigung dienen. So dominieren unter den Soziallyrikern der achtziger Jahre die Dilettanten ebenso, wie sie in den siebziger Jahren unter den Panegyrikern der Reichsgründung dominiert hatten. Die sozialkritische Lyrik von Henckell und seinen Gesinnungsgenossen war, wie die Lyrik des voraufgehenden Jahrzehnts, letztlich Bestätigung einer breitgestreuten allgemeinen Stimmung. Es gehörte paradoxerweise zum guten Ton, Gedichte über Proletarier zu schreiben. Das war nichts weiter als Zeitbestätigung. Erst der radikale Verzicht darauf, formuliert in den Merksprüchen der *Blätter für die Kunst*, war genuine Zeitkritik.

Von hier aus ist es auch zu verstehen, daß die sozialkritischen Lyriker unter gewandelten Epochenbedingungen ihr mit soviel Eifer betriebenes Geschäft völlig aufgaben. Henckell schreibt schließlich nur noch feinsinnige, aber immer substanzärmer werdende Gedichte idyllischer Prägung, Ableitungen von Ableitungen romantischer Naturlyrik, durch zaghaft artikulierte «moderne» Nervosität und Impressionabilität nur leicht und ephemer aufgebessert. Von Zeitgenossen Henckells, die eine vergleichbare Entwicklung durchliefen, verdient Maurice von Stern (1860–1938) genannt zu werden. In Reval geboren, war er zunächst russischer Offizier gewesen, hatte dann aber in den Vereinigten Staaten jahrelang als Arbeiter unter Arbeitern gelebt und damit, vom Geiste Tolstois beseelt, wenigstens temporär seine Zugehörigkeit zu den Ärmsten der Armen unter Beweis gestellt. Das gab Sterns *Proletarierliedern* (1885), aber auch seinen späteren Gedichtbänden *Die Stimmen im Sturm* (1888) und *Neue Lieder* (1889) ihre Legitimation. Auch bei Stern finden sich die zeitgemäßen Schilderungen sozialen Elends, auch bei Stern werden diese Schilderungen vorgetragen in einem eifernden, mitunter geifernden Ton, dessen Funktion es ist, die Glaubwürdigkeit des Geschilderten zu verbürgen. Bei Stern mischt sich allerdings noch ein missionarischer Eifer ein, wie er Henckell abgeht, vor allem dann, wenn er dem Alkohol den Kampf ansagt, den er für alles Elend mitverantwortlich, ja hauptverantwortlich macht.

Handfester als Henckell und Stern dichtete der in Schottland geborene, in Deutschland aufgewachsene John Henry Mackay (1864–1933). Er wurde schlagartig berühmt, als seine Dichtung *Arma parata fero* (1886) auf Grund des Sozialistengesetzes verboten wurde. Das politische Verbot gab dem Werk die literarische Weihe. Das beinhaltete einen Irrtum, wie ihm auch Zeitgenossen späterer Jahrzehnte nur allzu willig erlagen. In den Gedichtbänden *Fortgang* (1888), *Sturm* (1888) und *Das starke Jahr* (1890) setzte Mackay seine politische Argumentation fort, die ihn schließlich durch konsequente Ablehnung jeder Art von Herrschaft zu einem Anarchismus Stirnerscher Prägung führte. Der bekennerische Ton tritt dabei so stark, ja peinlich hervor, daß sich Mackays radikale Zeitkritik jäh als Perversion des gründerzeitlichen Optimismus enthüllt. Damit wird Mackay zum epochalen Gegenbild Henckells. Wie Henckell seine persönlich getönten Seelenergüsse durch Übernahme sozialer Themen legitimiert glaubt, so Mackay seine realpolitischen Argumentationen durch deren Aufschwemmung mit hypertrophierten Gefühlen. Dabei sind die lyrischen Produkte Henckells durch ihre flotte, bereits auf das Chanson der Jahrhundertwende verweisende Rhythmik erträglicher als die Strophen Mackays, die auf weite Strecken mühsam versifizierte Prosa bleiben. Aber eben diese ästhetische Unerträglichkeit förderte die politische Verstehbarkeit. Auch das setzt einen – negativen – Maßstab für die Zukunft. Neben Mackay ist Adalbert von Hanstein (1861–1904) mit seinen *Menschenliedern* (1887) zu nennen. Sie halten, soweit das bei der skizzierten Epochenlage überhaupt möglich ist, argumentatorisch die Mitte ein, während die *Lieder eines Menschen* (1892) von Ludwig Scharf (1864–Todesjahr unbekannt), chronologisch bereits ein Nachklang der Ära Bismarcks, sich in extremen Bekenntnissen von Atheismus und Anarchie gefallen.

Im Extrem vollzieht sich die Selbstaufhebung und Selbstauflösung einer Ära. Scharfs *Lieder eines Menschen* waren, als sie 1892 erschienen, politisch wie literarisch überholt. Doch wäre es falsch, die Lyrik der achtziger Jahre insgesamt als folgenlos zu sehen. Nicht einmal für die *Modernen Dichtercharaktere* und die Autoren aus deren Umkreis gilt das. Während die Lyrik der Bismarck-Ära insgesamt von zwei älteren Autoren auf die literarische Zukunft hin geöffnet wird, nämlich von Nietzsche und Liliencron, von denen schon die Rede war und erneut die Rede sein wird, ist unter den *Modernen Dichtercharakteren* Arno Holz (1863–1929) die in die Zukunft weisende Kraft. 1885, also im Jahr nach dem Erscheinen der Anthologie, in der er sich einem breiteren Publikum vorgestellt hatte, veröffentlicht er *Das Buch der Zeit*. An Versatilität erreicht Arno Holz Karl Henckell, ja übertrifft ihn in zweifacher Hinsicht. Erstens ist seine Fähigkeit, das treffende Wort, zumal den treffenden Reim, zu finden, größer. Auch nuanciert er, so sehr auch er an ältere Muster anknüpft, rhythmisch weit subtiler. Die Präzision von Reim und

Rhythmus dient dabei als Mittel der Spannung: bei aller Glätte sind die Verse des jungen Holz an Überraschungen reich. Zweitens wird bei Holz von allem Anfang an deutlich, daß sich hier in der – lyrischen – Tat ein «Charakter» ausspricht. Die Gedichte erscheinen als Protuberanzen eines glühenden Kerns, nicht, wie bei Henckell, als Gebilde, die den Vorwand für das Postulat, ein «Charakter» zu sein, überhaupt erst abgeben müssen.

Der Virtuosität von Arno Holz in technischer Hinsicht entspricht die Stärke seiner Überzeugung, Dichter, nichts als Dichter, mehr noch: nichts als zeitgenössischer Dichter zu sein. Einzig diese Überzeugung hat ihn später alle Wege und Irrwege als Theoretiker überstehen lassen. Bereits im Einleitungsgedicht zum *Buch der Zeit* wird das strophenreich ausgesprochen. Das ist paradoxerweise eben darum so eindringlich, weil Holz sich hier als den «allerletzten» aller Epigonen bezeichnet. Daraus spricht eine sehr genaue Einsicht in die Epochenlage. Erst aus dieser Einsicht heraus kann eine radikale Kritik der Epoche und damit eine Überwindung der vorgegebenen Epigonalität erfolgen, der alles Selbstgefällige und Verblendete abgeht. Der Bannfluch des jungen Holz trifft die lyrischen Produzenten insgesamt, soweit sie kritiklos an ihre eigenen Produkte, handle es sich dabei um erotische oder patriotische Gedichte, glauben, ohne diese Produkte mit individueller Substanz erfüllt zu haben. Es seien «die alten tauben Nüsse, / die längst ergossenen Ergüsse, / der aufgewärmte Sauerkohl», höhnt Holz; man wolle «verjährten Tand modern staffieren» und desavouiere sich damit als das, was man wirklich sei: «ein jeder Zoll ein Papagei».

Gegen dieses verrottete Dichtertum setzt Arno Holz sein eigenes Wollen. Dabei verfällt er nicht in den Irrtum seiner Gesinnungsgenossen, die etablierte Literatur in Bausch und Bogen zu verdammen und von seinen eigenen Bemühungen an eine vollkommen neue Epoche der Literatur zu datieren. Daran hindert ihn schon die Verehrung für Geibel, dem er ein Gedenkbuch gewidmet hatte und in dessen Bann er mit der Sammlung *Klinginsherz* (1883) stand, die er später nicht mehr gelten ließ. Vielmehr geht es Holz darum, die Poesie in ihrer alten Reinheit wiederherzustellen. Dazu dient ihm nun paradoxerweise die Anreicherung mit neuen Themen, also genau das, was man landläufig als Eintrübung der alten Reinheit empfand. Weit davon entfernt, die neuen Themen – die Welt der modernen Technik, der Arbeit, auch des Elends und der Kämpfe zur Beseitigung dieses Elends – als prosaisch gegen Poesie schlechthin auszuspielen und dabei die eliminierte poetische Substanz durch Konfessionen und Proklamationen zu ersetzen, nimmt Holz die neuen Themen in die Poesie hinein. Dieser Tat kommt an Entschiedenheit nur die gegenteilige totale Ausschaltung eben dieser Themen durch den jungen George gleich. Holz apostrophiert, eine rhetorische Formel Bismarcks für seine Zwecke nutzend, die «junge Zeit aus Blut und Eisen»: «Mir schwillt die Brust, mir schlägt

das Herz / und mir ins Auge schießt der Tropfen, / hör ich dein Hämmern und dein Klopfen / auf Stahl und Eisen, Stein und Erz. / Denn süß klingt mir die Melodie / aus diesen zukunftsschwangern Tönen; / die Hämmer senken sich und dröhnen: / Schau her, auch dies ist Poesie!»

Eben weil sie die neuen Themen nicht als genuin lyrisch in die Lyrik einbringen, sondern bestenfalls unter der Flagge des Sozialismus apologetisch einschmuggeln, schilt Arno Holz seine literarischen Zeitgenossen «Poeten ohne Poesie». Eine Dichtung, die nicht die eigene Zeit in der Gesamtheit ihrer Erscheinungen umfasse, degeneriere zum «Singsang». Dagegen setzt Holz seine eigene Lyrik, die – wiederum Bismarcksche Nachklänge an unerwartetem Ort – «von Eisen» sei wie er, der Dichter, selber. Das sind hochgemute, fast hybride Töne. Es zeugt nun erneut von dem hohen Kunstverstand von Holz, daß er das im Eingangsgedicht entworfene Bild eines neuen und zukunftsweisenden Dichtertums auswiegt durch das düstere Bild von der faktischen Existenz des Dichters. In der Gedichtreihe «Phantasus», der Keimzelle der späteren *Phantasus*-Dichtung, die ihn sein Leben lang beschäftigen sollte, schildert Holz das Schicksal eines jungen Lyrikers, der arm und einsam in seiner Dachkammer in einer großstädtischen Mietskaserne haust, «ein Träumer, ein verlorener Sohn», der nachts in fieberhaften Schöpferstunden die Fülle der Welt im Rahmen seiner eigenen kläglichen Existenz mit Worten zu beschwören versucht, und der schließlich verhungert und, unbeweint, verscharrt wird.

Holz kalkuliert also ein Scheitern mit ein. Die Diskrepanz zwischen Realität und Poesie bleibt ihm, allen Proklamationen einer durch Realität angereicherten und damit für die Zukunft gesicherten Poesie zum Trotz, durchgehend bewußt. Sie zieht sich, teils untergründig, teils vordergründig, als Dissonanz durch *Das Buch der Zeit*. Eine geradezu ingrimmige Ironie, die schon beim jungen Holz voll ausgeprägt ist und sich im Laufe seiner Entwicklung nur noch verschärfen, nicht aber verstärken konnte, erfüllt dabei eine Doppelfunktion. Einerseits dient sie dazu, die Dissonanzen herauszutreiben, andererseits bringt sie die Dissonanzen innerhalb des einzelnen Gedichts ästhetisch ins Gleichgewicht. Auch ist sie für *Das Buch der Zeit* insgesamt das konstituierende Element. Die Ironie sichert den Gegenwartsbezug, der sonst im Spannungsgefüge des Werkes nicht ohne weiteres gegeben wäre. Denn wenn Holz auch Vorgriffe auf die Zukunft wagt, so schreitet er doch auch, und zwar weit häufiger, in seine eigene Vergangenheit hinein. Für einen jungen Lyriker ist ein derartig intensives Zurückgreifen auf die Kinder- und Jugendzeit ungewöhnlich, und das um so mehr, als es sich hier nicht um das Nachtönen gängiger Weisen handelt. Wenn überhaupt ein Bezug zur älteren Lyrik hergestellt werden kann, dann der, daß Holz im Medium allzu vertrauter und abgeschliffener Formen urplötzlich wieder die poetische Substanz zu beschwören vermag, die in eben jenen Formen für immer verloren, verspielt schien.

Die Verse über die Kindheit fallen nicht aus dem Rahmen des *Buchs der Zeit* heraus. Sie erst legitimieren die Zeitgedichte. Die Kindheit erscheint als Idylle, als Paradies. Aber nur im Bewußtsein eines solchen verlorenen Paradieses läßt sich die Utopie einer besseren Zukunft entwerfen, nur in diesem Spannungsfeld die Gegenwart mit lyrischen Mitteln bewältigen. So sehr Arno Holz für eine universale Anreicherung der Poesie mit allem überhaupt nur verfügbaren zeitgeschichtlichen Material plädiert, so sehr weiß er, daß im Herzen der Poesie eben dieses Kindheitsparadies angesiedelt ist. Ohne Vergangenheit keine Zukunft, aber die Vergangenheit muß in einem Akt permanenter Erinnerung beständig gegenwärtig gehalten werden. Das weist auf die zentrale Bedeutung, welche die Erinnerung bei Arno Holz spielt. Diese spezifische Form der Erinnerung mit der poetischen Imagination überhaupt zur Deckung zu bringen, wird ihm, zumal im *Phantasus*, zur Lebensaufgabe. Hartnäckigkeit und Permanenz der Erinnerung greifen schon sehr bald über den personalen Bereich hinaus. Noch weit davon entfernt, eine mythische Dimension zu besitzen, haben die Gedichte des jungen Holz über das Paradies der Kindheit doch schon jene Tiefe, die sich jederzeit auf einen neuen Mythos hin öffnen kann. Die starke rationale Komponente, die Holz zu eigen ist, macht diesen Vorgang erhöht glaubwürdig.

Das war der entscheidende Anstoß, der, wenn auch nicht von den *Modernen Dichtercharakteren* als Anthologie, so doch von dem bedeutendsten ihrer Beiträger ausging und um die Jahrhundertwende – außer im *Phantasus* – in einer Reihe weiterer mythischer Entwürfe in lyrisch-epischen Großformen resultierte. Der erste Exkurs wird darüber berichten. Die thematischen Innovationen blieben demgegenüber fast folgenlos. Zwar entstanden auch nach 1890 zahlreiche sozialkritische Gedichte, aber durch die Annullierung des Sozialistengesetzes nach dem Regierungsantritt Wilhelms II. war der Widerstand als entscheidender Antrieb zum lyrischen Protest geschwunden. Der Sozialist zog in den Reichstag ein und büßte damit die Aura des Märtyrers ein, wie sie ihn im «Ecce Homo!» von Arno Holz umgibt, und auch der Arbeiter war nicht mehr der schlechthin Entrechtete, dessen Parteigänger zu sein sich jeder Lyriker verpflichtet fühlte. Der Expressionismus, der dann ein Menschenalter später erneut lyrisch-proklamatorisch humanitäre Töne anschlug, war nicht mehr sozial, sondern allgemein-menschheitlich determiniert. Auch konzentrierte er sein Interesse mehr auf den neuen Stil als auf den neuen Stoff. Das aber war ein Vorgang, der, und zwar unabhängig vom Stoff, ebenfalls in den achtziger Jahren, einsetzte.

Die Bahnbrecher der modernen deutschen Lyrik waren zwei Männer in mittleren Jahren, beide 1844 geboren, also nicht zur Generation der *Modernen Dichtercharaktere* gehörig. Auch nach Art und Anlage hatten sie kaum etwas mit jenen gemeinsam. Sie waren keine ehrgeizigen jungen Literaten, die, in

einer satten, allzu selbstgewissen Zeit aufgewachsen, sich nun mit Fanatismus gegen jene Sattheit, jene Selbstgewißheit wandten als Außenseiter einer Gesellschaft, die sie als Gesellschaft nicht zu bejahen vermochten. Zwar waren auch diese beiden älteren Autoren Außenseiter, aber sie gingen weiter als die Jüngeren, indem sie nicht auf Veränderung drängten, sondern sich in totaler Negation von den bestehenden Verhältnissen absetzten. Damit fielen sie zugleich völlig aus dem Literaturbetrieb der achtziger Jahre heraus. Detlev von Liliencron macht als junger Offizier die Kriege von 1866 und 1870/71 mit und fühlt sich, auch nachdem er 1875 Schulden halber die militärische Laufbahn aufgegeben hat, der soldatischen Lebensweise verbunden. Ein aufsässiger, abenteuerlicher Wesenszug bleibt ihm auch zu eigen, als er nach einem mißglückten Versuch, in den Vereinigten Staaten seine militärische Laufbahn fortzusetzen, als Verwaltungsbeamter, Hardesvogt und Kirchspielvogt vorübergehend zu Amt und Würden kommt. Friedrich Nietzsche macht als junger Gelehrter eine auch für die damalige Zeit erstaunliche Karriere. Als Fünfundzwanzigjähriger wird er auf eine Professur für klassische Philologie nach Basel berufen. Aber wie Liliencron aus der militärischen, so schert Nietzsche schon früh freiwillig aus der gelehrten Kaste aus, um eine Position außerhalb des ihm zugemessenen beruflichen Lebensraums und damit außerhalb der Epoche zu beziehen. Dabei ist Nietzsche radikaler als Liliencron, dessen Außenseitertum von geradezu pathetischer Hilflosigkeit ist. Beide sterben als Zerrüttete: Nietzsche 1900, Liliencron 1909.

Nicht nur das Geburtsjahr und ihre Position als Außenseiter der Gesellschaft und der Literatur verbinden Liliencron und Nietzsche. Mehr noch ist es die innovatorische Rolle, die beide als Lyriker gespielt haben. Zwar besaß die Lyrik der Bismarck-Ära, wie wir gesehen haben, durchaus ihr eigenes Gepräge, aber dieses war stofflich-thematischer, nicht stilistischer Natur. Die Reichsgründung unmittelbar oder aber im historischen Vexierbild zu preisen und, späterhin, bestimmte negative soziale und ökonomische Folgen dieses politischen Vorgangs zu beklagen, machte zwar eine andere, aber keine «neue» Lyrik. Strophenform und Tonlage, Reimbindung und Rhythmus blieben unverändert, und selbst das Vokabular wurde nur durch Ausdrücke aus der modernen Arbeitswelt vermehrt, ohne dadurch substantiell verwandelt zu werden. Viele Verse aus dem *Buch der Zeit* von Arno Holz waren zwar auf eine solche Verwandlung hin angelegt, leisteten sie aber noch nicht. Das gelang erst Liliencron und Nietzsche. Voraussetzung dieser Verwandlung war eine neue Spontaneität. Bei Liliencron äußert sie sich sensualistisch, bei Nietzsche spiritualistisch. Beides weist unmißverständlich auf eine neue Art, das Leben ingesamt zu erfassen. Es ist sicher kein Zufall, daß in diesem lyrischen Doppelgestirn die beiden Menschentypen präfiguriert sind, die Gottfried Benn in einem physiognomischen Entwurf der Zukunft als die wahrhaft entscheiden-

den, epochemachenden, epocheprägenden bezeichnet hat: der Soldat und der Mönch.

Daß es der Dichtung, insbesondere der Lyrik, um «das Leben» zu gehen habe, daß sie nur Berechtigung habe, wenn es ihr gelinge, dieses einzufangen, ist bei Liliencron und Nietzsche zwar noch nicht als literarisches Programm formuliert, doch liefern beide die Voraussetzungen dafür, daß dieses Programm um 1900 zentrale Bedeutung, ja allgemeine Anerkennung gewinnt. Liliencron erfaßt das Leben, nach außen gewendet, als Sinnenmensch. Auge, Geruch, Gehör, Tastsinn werden wichtig. Die Aufnahme der Wirklichkeitspartikel erfolgt unmittelbar, unreflektiert. Der Terminus «impressionistisch» bietet sich an. In einer Fülle, ja Überfülle von Eindrücken erscheint «das Leben» gebrochen, um dann allerdings im Akt der Fixierung im Wort eine neue Einheit zu gewinnen, innerhalb derer jedes Detail das andere stützt und steigert. Nietzsche ist, in schroffem Gegensatz zu Liliencron, Geistmensch. Details zu erfassen, ist er, ganz nach innen gewendet, unfähig. Leben ist für ihn eine neue Fühlweise, gesteigerte Intensität Voraussetzung dieses Fühlens. Der impressionablen Natur Liliencrons steht mit Nietzsche eine expressive Natur gegenüber. «Das Leben» wird ins Wort umgesetzt, ohne zuvor in seine einzelnen Partikel zerfällt worden zu sein. Die Verschiedenheit dieser beiden Verfahrensweisen hat ihre unübersehbare Gemeinsamkeit darin, daß in beiden Fällen der Dichter Medium des Lebens schlechthin ist und durch diese mediale Funktion seinen hohen Rang jenseits aller gesellschaftlichen Bedingungen ausweist.

Weder Liliencron, was nicht weiter verwundert, noch Nietzsche, was Erwähnung verdient, begründen die spezifische Art ihres Dichtens theoretisch. Allerdings sollte man sich bei Liliencron davor hüten, die Abwesenheit von Theorie mit künstlerischer Naivität gleichzusetzen, auch wenn Liliencron selber dieser Mißdeutung im manischen Drang, sich als Naturbursche zu geben, lebenslang Vorschub geleistet hat. Liliencron ist ein Lyriker von hohem Kunstverstand, aber dieser wird in den poetischen Akt investiert, nicht ihm vorgelagert. Ständige Kontrolle des spontan Notierten in einer Vielzahl von Korrekturen sind bei Liliencron Substitut der Reflexion. In Liliencrons Briefen, vor allem den an Dehmel gerichteten, ist das nachzulesen. Bei Nietzsche dagegen ist gerade die reife Lyrik, die *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, die Gesänge des *Zarathustra* und die *Dionysos-Dithyramben*, Resultat einer langandauernden Reflexion, die durch ihre Intensität und Permanenz in Gefühlsqualitäten umgesetzt werden konnte. Ein quälend langer Weg, der in den sechziger Jahren mit den üblichen Imitationen beliebig verfügbarer älterer Muster, Eichendorffs und Heines etwa, beginnt, führt zu den gültigen lyrischen Spätformen. Was im Verlauf dieses Weges als theoretische Begründung erscheinen könnte, nämlich die Passagen des *Zarathustra*, in denen die Frage nach dem eigenen

Dichtertum in die Forderung nach durchweg poetischem Sprechen umschlägt, ist, parallel zu den eigenen Gedichten, wiederum nichts anderes als ins Gefühl gehobene Reflexion.

Nietzsche erfährt in permanenter Reflexion immer wieder Augenblicke, die er – ein verwegener Akt – als Inspiration zu deuten wagt. So heißt es einmal bei ihm: «Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommnes Außer-sich-sein mit dem distinktesten Bewußtsein einer Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fußzehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt[40].» Die Weiträumigkeit des Rhythmus wird von Nietzsche geradezu als Gradmesser für die Inspiration gesehen. Die Unfreiwilligkeit des Vorgangs aber sei das Merkwürdigste. Damit verweist Nietzsche eindeutig und eindringlich auf den medialen Charakter seines Dichtens. Daraus spricht ein hohes Vertrauen, von dem spätere Generationen von Lyrikern nachhaltig zehren sollten. Zwangsläufig beruft sich Nietzsche formal wie personal auf die mythologische Sinnfigur solchen Dichtens, wenn er sein lyrisches Vermächtnis *Dionysos-Dithyramben* betitelt und dabei die Gestalt Zarathustras, das zeitfrühere Substitut einer mythologischen Sinnfigur, in den Untertitel verweist. Die Weiträumigkeit des Rhythmus der *Dionysos-Dithyramben* wird durch eine gegenläufige, widerborstige, synkopenreiche Rhythmik der einzelnen Strophen- und Verspartikel erreicht. Prosa bordet in Poesie, Sprechen in Gesang über, ohne je die Basis, von der aus sich dieser hohe Ton erhebt, einzuschmelzen. Das Pathos des Lyrikers Nietzsche ist entgrenzt und ernüchtert zugleich.

Nietzsches Lyrik ist Nachlaß, ist streng gehütetes, spät offenbartes Vermächtnis; Liliencrons Lyrik ist Abschlagszahlung, ist Wechsel auf die Zukunft, an der sie voll und ungebrochen zu partizipieren gedenkt. Liliencron debütiert 1884 mit den *Adjutantenritten*, einer Sammlung von 79 Gedichten und 18 Sizilianen, die mit einem versdurchsetzten Prosastück aus dem Deutsch-Französischen Krieg endet. Daß mit diesem Buch ein unerhört forscher, jugendfrischer Ton in die Lyrik der Bismarck-Ära kommt, ist bis zum Überdruß wiederholt worden. Sowohl von der feierlichen Klassizität der Münchner und ihrer Nachtöner als auch von dem problembesessenen Pathos der Allerjüngsten heben sich Liliencrons Verse durch ihre mitreißende Spontaneität ab. Hier ist weder optische Harmonisierung noch gedankliche Aufstörung der Welt, sondern deren Einfangen vermittels eines Koordinatensystems von Sinneseindrücken. Optisches und Akustisches dominiert und prägt Wortwahl und Rhythmik. Indem man auf die Jugendlichkeit dieser sehr variablen

Verse verwies, die sich immer an der Grenze der Burschikosität, ja der Skrupellosigkeit bewegt, vergaß man, daß der Verfasser ein Mann von vierzig Jahren war. Auch die folgenden Jahrzehnte versagten, sieht man von den verzweifelten Anstrengungen Dehmels ab, seinem älteren Freunde zu seinem literarischen Recht zu verhelfen, Liliencron die ihm gemäße Anteilnahme. Wir wissen aus seinen Briefen, wie sehr Liliencron darunter gelitten hat, zeitlebens als lyrischer Junker Liederlich abgestempelt gewesen zu sein. So sehr im Rollengedicht – und Liliencrons Gedichte fallen häufig in diese Kategorie – Rolle und Mensch identisch sein können, so sehr können sie auch unabhängige Größen darstellen. Daß die soldatische Existenz gepriesen wird, ja als höchste Form menschlichen Daseins erscheint, hat seinen Grund eben nicht nur in Liliencrons persönlicher Neigung zum Soldatenberuf, sondern ist auch zeit- und literaturgeschichtlich determiniert.

Das ist leicht zu beweisen. Für den Balladendichter etwa war, wie bereits erwähnt, der militärische Bereich ein unentbehrlicher Motivkreis; Liliencron setzte in manchen Stücken der *Adjutantenritte* also nur fort, was Vorläufer und Zeitgenossen begonnen hatten. Daß er den Griff in die Gegenwart nicht scheute: das hatte ihm immerhin Fontane vorgemacht, und selbst ein Traditionalist wie Wildenbruch war dieses Wagnis eingegangen. Zugleich zeigte sich Liliencron als Verwerter zeitgeschichtlicher Themen völlig im Banne der Reichsgründung. Daß er die dichterische Umsetzung seiner Erfahrungen im Deutsch-Französischen Krieg nicht sofort, sondern mit einer Verspätung von fast anderthalb Jahrzehnten vornimmt, spricht nicht dagegen. Vielmehr zeigt es, daß die spezifische Spontaneität Liliencrons nicht Resultat der Erfahrung, sondern Resultat der Erinnerung ist. Damit wird aber zugleich deutlich, daß die «Jugendlichkeit» der Liliencronschen Verse – als lyrische Fixierung der Vergangenheit im Medium der Erinnerung – Kunstprodukt ist. Nur Arno Holz unter den Jüngeren konnte in den achtziger Jahren Liliencron als Verskünstler das Wasser reichen.

Liliencron feilte unermüdlich an seinen Gedichten. Über Heyses Bemerkung, daß Gedichte mühelos entstehen müßten, mokierte er sich zurecht. Nur Besessenheit, die weit über bloß handwerkliche Fertigkeiten hinausging, garantierte das vollkommene Gedicht. Gerade das scheinbar absichtslose Wort, die alltägliche Redewendung wird bewußt ins Gedicht eingesetzt, um ihm eine Vollendung zu geben, die müheloser Rezeption offen bleibt. Diese Technik wurde, manieristisch zugespitzt, von Rilke zur absoluten Höhe geführt. Neben dem Absichtslosen begegnet nicht selten das Absichtsvolle in Form des Provokativen, Schnoddrigen. Bewußt werden Wörter verwendet, die nach allgemeiner Übereinkunft in der Lyrik nichts zu suchen haben. Daraus resultiert eine größere Wirklichkeitsnähe als üblich. Aber das war nicht der Sinn des Verfahrens. Auch hier geht es Liliencron um Vollendung, wie sie nur mit unüblichen Stil-

mitteln erzwungen werden kann. Dieses Verfahren wurde, durch Verwendung medizinischer und naturwissenschaftlicher Termini verschärft, von Gottfried Benn perfektioniert. Im übrigen achtet Liliencron bei der Wortwahl auf die exakte Nuancierung. Die Klischees des Münchner Dichterkreises werden ebenso instinktsicher vermieden wie die proklamatorischen, durch keinerlei Anschauung erfüllten Phrasen der Jüngstdeutschen. Daß diese lyrischen Innovationen oft nur partiell, in einzelnen Strophen, Versen oder gar nur Wortkombinationen, gelingen, mindert die Bedeutung Liliencrons nicht. Der Durchbruch gelang: das allein war entscheidend.

Die Wortskala Liliencrons ist außerordentlich breit gefächert. Durch raffinierte, häufig onomatopoetische Verwendung der Verben erfolgt eine subtile Rhythmisierung, durch den Einsatz von Farbwörtern eine sehr delikate Abtönung. Das ließ sich durchaus als «impressionistisch» verstehen und in Parallele zur zeitgenössischen Freilichtmalerei setzen. Besondere Sorgfalt verwendet Liliencron auf Reim und Strophenbau. Das unerhörte Wort im Reim begegnet ebenso wie unübliche Varianten des Reims, etwa dessen Reduktion auf die Assonanz, ja auf vollen, den Reim aufhebenden Gleichklang. Die Strophenform spannt sich von einfachsten bis zu kompliziertesten Gebilden. Zusammenfassungen beider Extreme, beispielsweise in Form der Siziliane, erscheinen schon von der Realisierung der inneren Spannungen her als Meisterleistungen Liliencrons. Die Sizilianen, achtzeilige Gebilde, die Zeilen jeweils vierfach reimgebunden, zeigen am reinsten, welche Funktion Reim und Strophe bei Liliencron haben. Durch sie werden Elemente der Lebenswirklichkeit so fixiert, daß sie in dieser Fixierung ein einsehbares Muster ergeben, in welchem, gleichsam in Verkürzung, das Ganze der Welt aufgefangen ist. In jedes fixierte Element strömt das Ganze ein, jedes Element ist aber, gerade durch diese Fixierung, auch wieder auf das Ganze hin geöffnet. Ein überwacher, zugleich aber somnambul anmutender Sinn für das Detail legitimiert dabei die Vollkommenheit des lyrischen Gebildes.

Daß das Ganze der Welt thematisch nicht mit Kriegsgedichten und Liedern eines burschikos-unverstörten Dahinlebens einzufangen und abzudecken ist, wußte Liliencron sehr wohl. So dominieren bei ihm die Natur- und Liebesgedichte, wenn es auch die lyrisch-balladesken Spiegelungen des Krieges waren, die seinen Ruhm begründeten. Man hat Liliencrons Verhältnis zur Natur mit seiner Leidenschaft als Jäger zu erklären versucht. Das ist nicht ganz abwegig. Liliencron hat die Fähigkeit, sich in seine eigene Stille als einen gleichsam vorliterarischen Raum zurückzuziehen und aus dieser Stille heraus Details mit erhöhter Schärfe wahrzunehmen und zu treffen. Erregung wird durch vollkommene Ruhe ausgewogen. So sind Liliencrons Naturgedichte, zumal immer wieder der Mensch in ihnen figuriert, zeitverzehrend durchrhythmisiert und zugleich in diesem Rhythmus in einen Zustand der Zeitlosigkeit überführt. Man

hat in Liliencron allzu vordergründig nur den materialbefangenen, exakten Schilderer von Heide, Wald und dörflicher Kleinwelt gesehen, der nichts als das sinnliche Erfahrbare zur Darstellung bringen konnte und wollte, und darüber vergessen, daß sich seine Verse in dem Augenblick, in denen sie einen Zustand des vollkommenen Einsseins mit der Natur beschwören, in die Tiefe der Mystik hinein öffnen.

Ähnliches gilt von Liliencrons Liebesgedichten. Gerade weil sie auf die ausdrückliche Nennung oder gar Auslegung großer und umspannender Gefühle verzichten und sich mit der Beschwörung konkreter, selbst alltäglicher Beziehungen zwischen Mann und Frau begnügen, gewinnen sie eine über alle personalen Bedingungen hinausweisende mystische Dimension. Dehmel, dem es ungleich seinem Freund und Meister ausdrücklich und vorwiegend um diese Dimension ging, stand gerade darin weit hinter Liliencron zurück. So bleibt nur der Vergleich mit Nietzsche. Aber wo Nietzsche sich unmittelbar mit dem Ganzen der Welt in Verbindung setzen kann – Alpen, mediterrane Landschaft und ähnliche Naturstaffagen sind ihm nur Hilfsmittel, auf die er notfalls verzichten kann und in seinen ergreifendsten Gedichten auch verzichtet –, bedarf Liliencron des naturhaften oder kreatürlichen Details, um die gleiche Verbindung herzustellen, eine Verbindung, an der dann auch der Leser partizipieren kann. Dadurch entsteht, um es abschließend auch kritisch zu polarisieren, eine doppelte Gleichgewichtsstörung, die in der Ära Bismarcks nicht mehr behoben werden konnte. Bei Nietzsche fehlt das Detail, bei Liliencron ist es im Überfluß vorhanden. Zuviel bildlose Argumentation bei Nietzsche, zuviel argumentationsloses Bild bei Liliencron: hier den Ausgleich zu schaffen, stellte sich der kommenden Lyriker-Generation und ihren Protagonisten George, Rilke und Borchardt als vordringlichste Aufgabe.

FÜNFTES KAPITEL

Drama

Jede Betrachtung des Dramas in der Ära Bismarcks muß von der Tatsache ausgehen, daß die militärischen und politischen Ereignisse selber, der Deutsch-Französische Krieg und der Akt der Reichsgründung, von den Zeitgenossen als «Schauspiel» erlebt wurden. Zum letzten Mal in der Geschichte der großen europäischen Kriege war es möglich, auch ausgedehnte Kampfhandlungen, setzte man sich auf den erhöhten Standpunkt des Feldherrn, zu überschauen, sie mit einem weitgespannten Blick zu erfassen. Eine Historienmalerei von monumentalen, oft panoramatischen Ausmaßen, die sich der Schlachten des Deutsch-Französischen Krieges besonders annahm, vermittelte im nachhinein jedermann diese Erfahrung, eine Erfahrung, die über die des einzelnen Offiziers oder Soldaten notwendigerweise hinausging, war dieser doch im Augenblick der Schlacht Akteur, nicht Zuschauer. Zum letzten Mal war der Terminus «Kriegsschauplatz» mehr als eine abstrakte Formel, entsprang er der Möglichkeit leibhaftiger Anschauung in ganzer Breite. Erst mit dem Aufkommen der Fotografie, die sich 1870/71 schon energisch zu Bild meldete, geht diese Breite, geht das Panoramatische des Blicks verloren. Die Kamera kann weniger einfangen, als ein einzelnes Auge sieht.

Und wie der Deutsch-Französische Krieg, so die Reichsgründung. Die bereits erwähnte Darstellung der Kaiserproklamation zu Versailles durch Anton von Werner ließ jeden Betrachter an dieser Szene als an der Schlußszene eines Dramas partizipieren. Und wie es auf der «Bühne» der Politik Spieler gab, Bismarck, Moltke, Kaiser Wilhelm I., so auch Gegenspieler. Die Rolle des Antagonisten fiel Napoleon III. zu. Napoleon III. als Geschlagener auf der Flucht, Napoleon III. als Gefangener seinen Degen übergebend: es stimmt nachdenklich, daß in derartigen Darstellungen der zeitgenössischen Malerei größere Intensität waltet als in der Darstellung der Siegreichen, Triumphierenden. Das seit dem Homerischen Konflikt zwischen Hektor und Achilles wohlvertraute ästhetisch-moralische Prinzip, daß die Sympathie dem Unterlegenen zuteil wird, kommt auch hier – trotz eindeutig entgegengesetzter Tendenz, wie sie von der weltpolitischen Situation her gegeben ist und selbst vom Künstler geteilt wird – überraschend zum Durchbruch. Man ginge gewiß zu weit, wollte man hier eine Inkarnation des Nietzscheschen Wissens, daß der militärisch Unterlegene nach wie vor der kulturell Überlegene sei, wittern. Aber eine Dissonanz, eine leise Verstörung, eine rein politisch schwer erklärbare Unstimmigkeit ist zu spüren. Von ihr geht, wie bei jedem genuinen Drama, die

Faszination aus. Damit sind dem Dramatiker der Bismarck-Ära Vorteile und Nachteile in gleich hohem Maße vorgegeben. Er lebt in einer Epoche, die in dramatischen Kategorien denkt und gewillt ist, sich selbst als «Schauspiel» überdimensionalen Ausmaßes aufzufassen; das kann nur förderlich sein. Zugleich aber sieht er sich, als Literat, der Konkurrenz des Lebens schlechthin gegenüber als einem «Schauspiel», das mit ästhetischen Mitteln nicht erreicht, geschweige denn übertroffen werden kann; das kommt einem Todesurteil gleich.

Aus diesem Dilemma ist das deutsche Drama der Bismarck-Ära nie herausgekommen, sieht man von dem Sonderfall der Bayreuther Festspiele ab. Einzig Wagner gelang es, im *Ring des Nibelungen* mit der politischen Realität und ihrem «Schau»-Charakter gleichzuziehen, ja sie schließlich im *Parsifal* durch bedenkenlosen Einsatz sakraler Mittel sogar zu übertrumpfen, eine dämonische Willensleistung ohnegleichen, der wir innerhalb der Epoche bereits ihren Platz angewiesen haben. Wenn wir Wagner als Sonderfall ansetzen, so bestimmen wir damit zugleich die zweite Konkurrenz, der sich der Dramatiker der siebziger und achtziger Jahre konfrontiert sah. Nicht nur gegenüber dem gigantischen militärisch-politischen «Schauspiel» der Jahre 1870/71 fielen seine Bemühungen ab und wirkten hilflos; auch gegen das Musikdrama Wagners, das sämtliche Künste mobilisierte, konnte er, dem nur das gesprochene Wort als Medium zur Verfügung stand, nicht aufkommen. Wagner als Musiker hatte dem Drama sozusagen eine vierte Dimension erobert; jeder Rückfall in die Dreidimensionalität oder gar in die Flächenhaftigkeit einer nur-literarischen Zweidimensionalität, das reine Lesedrama, mußte sich negativ auswirken. Man kann die dramatische Überproduktion jener Jahre als Beweis dafür anführen, wenn man dabei nicht unterschlägt, daß den verzweifelten Versuchen, dem epochalen Dilemma wenigstens quantitativ beizukommen, eine ebenso beklemmende wie ergreifende negative Größe innewohnt.

Die Konfrontation mit der zeitgeschichtlichen Realität einerseits, dem Musikdrama Wagners andererseits zwang die Dramatiker der Bismarck-Ära zu Entscheidungen in Hinsicht auf das Material, mit dem man die Konfrontation zu bewältigen versuchte. Rein funktional war Konkurrenz nicht möglich: die Zeitgeschichte hatte den eigenen Bemühungen die Realität und damit die größtmögliche, weil jedermann einschließende existentielle Verbindlichkeit voraus, Wagner die Dimension der Musik und damit wiederum eine größtmögliche, jedermann, auch den Widerwilligen, absorbierende ästhetische Verbindlichkeit. Nur im Material konnte man den Versuch wagen, sich zu behaupten. Dabei fiel die Wahl eindeutig auf historische Stoffe, nicht auf mythische, wie Wagner sie bevorzugte. Im historischen Rückgriff blieb der Dramatiker auf der gleichen Ebene, auf der sich die Zeitereignisse abspielten, die er vermittels dieser Rückgriffe kritisch zu reflektieren vermochte. Daneben ließ

sich mit historischen Stoffen eine poetische Rechtfertigungslehre der jüngsten politischen Ereignisse entwickeln, ja, im günstigsten Falle konnten kritische und apologetische Elemente einander die Waage halten. Die Frage allerdings, ob der mythische Stoff nicht doch das geeignetere Medium für eine Kritik der Zeitgeschichte war, da es weniger auf die gleiche Ebene als vielmehr auf zwingende Analogien ankam, stellte man sich nicht. Shaw hat in seiner bereits genannten Analyse des *Ring des Nibelungen* indirekt nachgewiesen, daß Wagner, nicht aber die Schar der Historiendichter, auf dem richtigen Wege war. Man vertraute eben in den siebziger und achtziger Jahren der Geschichte als einem Material von sinnhaltiger Kraft noch so bedingungslos, daß sich, innerdeutsch und innerliterarisch, Zweifel gar nicht erst einzustellen vermochten. Das zeigt ja auch der historische Roman.

Das Drama der Ära Bismarcks war – wie das Drama jeder Epoche – nicht nur von geschichtlichen Bedingungen abhängig, sondern auch von den spezifischen Theaterverhältnissen, die ihrerseits, stärker als in allen anderen literarischen Gattungen, von den offenen oder verborgenen Wünschen des Publikums bestimmt waren. Tonangebend blieben auch nach der Reichsgründung die zahlreichen Hoftheater. Als ihre Aufgabe verstanden sie Unterhalten und Belehren mit wechselnden, aber im Wechsel letzten Endes ausgewogenen Akzenten. Im historischen Drama war die Neigung zum Belehren so stark, ja gelegentlich aufdringlich, daß man es nicht ganz zu Unrecht – in Analogie zum gleichzeitigen «Professorenroman» der Dahn und Ebers – als «Professorendrama» denunziert hat. Das historische Drama war Geschichtslektion in sinnfälliger Form. Das lief, auf gesenkter Stufe, den Anstrengungen der Wissenschaft, also der Geschichtsschreibung, parallel. Daß man sich auch hier, zumal literarisch, in eine hoffnungslose Konkurrenz zu Autoren wie Ranke, Treitschke und Mommsen begab, sah man im blinden Vertrauen auf das Material nicht. Der Unterhaltungscharakter wurde durch die Sinnfälligkeit garantiert. Aber hier war man gegenüber dem historischen Roman, der unbegrenzt die Imagination seiner Leser reizen und steigern konnte, im Nachteil. Allerdings konnten sich die unterhaltenden Elemente auch total von jedem poetisch-pädagogischen Impuls emanzipieren. Mit Geschichtsdramen allein ließ sich der Spielplan eines Theaters nicht bestreiten.

Als zweiter Grundtypus des Dramas tritt in der Ära Bismarcks neben das Geschichtsdrama die Gesellschaftskomödie, und zwar eine Gesellschaftskomödie, der es zunächst nicht um Kritik gesellschaftlicher Mißstände geht – das setzt sich erst zwei Jahrzehnte später als literarisches Verfahren durch –, sondern einzig und allein um das rücksichtslose Ausschlachten dieser Mißstände zum Zwecke «reiner» Unterhaltung. Nicht von ungefähr sehen wir diese Gesellschaftskomödien heute als unbewußte Selbstentlarvungen der Epoche. Vollkommen unverantwortlich dieser Epoche gegenüber, verraten sie mehr über

deren Realität als das Geschichtsdrama, das von seinen Voraussetzungen her ja eher zum Stilisieren und damit zum Kaschieren der Realität tendierte. Von der Tatsache, daß die Abfassung einer Gesellschaftskomödie mehr handwerkliches Geschick erforderte als die eines Geschichtsdramas, können wir absehen. So etwas ließ sich lernen, und Karl Frenzel, einer der führenden Berliner Theaterkritiker, empfahl denn auch nachdrücklich die Franzosen als Lehrmeister. Der Einfluß des französischen Dramas erstreckte sich, etwa bei Sudermann, weit bis in das kommende Jahrhundert hinein. Auf diesem Randsektor erwies sich in der Tat die Richtigkeit der These Nietzsches von der Überlegenheit der französischen Kultur. Das gehört zum Bild der Zeit: die deutschen Truppen hatten Frankreich erobert; die französische Gesellschaftskomödie aber – in ihrer buchstäblich nacktesten, geistfreiesten Form als Ehebruchsstück mit gleichbleibender Handlungs-, aber tausendfach variierter Motivstruktur – eroberte Deutschland.

Nun wäre es aber falsch, in diesem Einbruch der französischen Gesellschaftskomödie nichts als eine Verfallserscheinung zu sehen, wie schon bald nach 1871 von verstörten politischen Rigoristen behauptet worden ist. «Wer mag den Schaden berechnen», so wetterte einer dieser Rigoristen, «welchen die unwürdige Herrschaft der liederlichen französischen Schauspiele auf unseren Bühnen anrichtet?[41]» Durch derartige dramatische Produkte würden die militärischen Siege Deutschlands in Frage gestellt, die man auf der anderen Seite vermittels des Geschichtsdramas poetisch zu legitimieren versuchte. Aber so einfach geht es in der Literatur nicht zu. Oft ist in konträren Formtypen – und als solche dürfen Geschichtsdrama und Gesellschaftskomödie gelten – die gleiche Tendenz wirksam. So auch hier: beide Formtypen zielten, wenn auch nicht immer bewußt, auf gesteigerten Realismus. Zum vollen Bewußtsein dieser Tendenz gelangte die deutsche Literatur allerdings erst im Übergang zu den neunziger Jahren, also am Ende der Ära Bismarcks. Der Realismus der Gesellschaftskomödie ist evident. Sie spielte zum gegenwärtigen Zeitpunkt. Daß sie als Importware bevorzugt französische Verhältnisse zum Vorwurf nahm, tat dem Realismus keinen Abbruch. Die gesellschaftliche Kultur Frankreichs galt als vorbildlich. Das Zerrbild dieser Kultur im Spiegel der Gesellschaftskomödie änderte daran nichts. Es erlaubte vielmehr die Identifikation mit der dargestellten Wirklichkeit bei gleichzeitiger Distanzierung von deren negativen Auswüchsen und Begleiterscheinungen. Daß gerade sogenannte politische Hoch-Zeiten in die wertfreie, ja wertlose Gesellschaftskomödie auszuweichen, sich in ihr zu entspannen lieben, exerzierten zwei Menschenalter später auch die Bühnen des Dritten Reiches vor.

Die aus Frankreich importierte Gesellschaftskomödie kam in außerordentlich hohem Maße der Neigung jedes modernen Theaterpublikums entgegen, sich zu identifizieren, sich aber gleichzeitig nicht getroffen zu fühlen. Eine

subtile Psychologie, die sich im privaten Bereich erschöpfte und nirgends über das eng Familiäre hinaus fruchtbar wurde, steigerte dabei den Realitätsgehalt, da auch hier dem einzelnen Zuschauer ein Nachvollzug mühelos möglich war. Spielgeschehen und Psychologie blieben auf die gehobene bürgerliche Schicht beschränkt; das war nicht darum verbindlich, weil eben diese Schicht auch vorwiegend das Theaterpublikum stellte, sondern weil diese Schicht auch von anderen, die die Theater frequentierten, als tonangebend gesehen wurde. Daß derartige Tendenzen allmählich zu einem Übergewicht der kommerziellen Theater über die subventionierten Hofbühnen führten, sei wenigstens am Rande vermerkt. Nicht von ungefähr leiteten die versiertesten deutschen Vertreter dieses Genres, Adolf L'Arronge (1838–1908) und Oskar Blumenthal (1852–1917), jahrelang kommerzielle Theater in Breslau und Berlin. Es fällt ferner auf, daß die tonangebende Schicht als die kritisierte Schicht, ja, nimmt man beide Dramentypen zusammen, als die «niedere» Schicht angesprochen werden muß. Großbürgertum erscheint zumeist in der zeittypischen Ausprägung des Geldbürgertums. Die Rezeption der französischen Gesellschaftskomödie durch die tragende Schicht der Gründerzeit war, unbewußt, Selbstkritik. Ungebrochener opitzianischer Tradition gemäß handelte die Komödie von «schlechten Sachen», von «Buhlerstücken», die Tragödie dagegen, als die sich das Geschichtsdrama vorwiegend artikulierte, von «hohen Dingen». Daß sie, strenggenommen, von keiner Schicht mehr getragen wurde, machte dabei die Tragödie der Tragödie aus.

Auch in der Geschichtstragödie war die realistische Tendenz offenkundig. Nichts wäre falscher, als diesen Dramentypus als Produkt einer Flucht vor der Realität zu sehen. Vielmehr war er ein zeitspezifisches Medium, sich der Realität so weit wie möglich zu nähern. Gerade in diesem Punkte fielen Dramenproduktion und Theaterpraxis schließlich in eins zusammen. Herzog Georg von Meiningen verstand, wie bereits einleitend hervorgehoben wurde, Werktreue sehr dezidiert als inszenatorischen Realismus. Die Statisterie zumal hörte auf, bloßer Hintergrund zu sein und wurde energisch in Bewegung gesetzt. Das Volk nahm lebendigen, lebhaft bewegten Anteil am historischen Geschehen. Damit stellten die Meininger das gängige Identifikationserlebnis im Theater auf die breiteste Basis. Die Masse des Publikums sah sich auf der Bühne in der Masse des Volks repräsentiert und glaubte damit auf ästhetischer Ebene sein Partizipieren an politischen Vorgängen schlechthin ein für allemal bestätigt. Das war die eine Seite. Die andere Seite war, daß eine Aufführung im Meininger Stil, wie sie im Zuge der Gastspiele nun auch andere Hof- und Stadttheater versuchten, zur Zielprojektion aller Autoren wurde, die Geschichtsdramen verfaßten. So konnten sie sich durchaus berechtigterweise als Verfechter eines zeitnahen dramatischen Realismus verstehen.

Das Geschichtsdrama ist keine Erfindung der Gründerzeit. Schon vor 1871

war die Zahl der Geschichtsdramen groß. Mühelos ließe sich aus der deutschen Dramatik des 19. Jahrhunderts eine deutsche, ja eine Weltgeschichte kompilieren. Allerdings ist, was im Roman und in der Historiographie große Einzelne wie Freytag oder Ranke versuchten, hier auf eine Vielzahl von Autoren verteilt. Neu war die skizzierte Tendenz zu einem realistischen Darbietungsstil, auch wenn sie sich nicht immer im Text selber niederschlug. Es darf als Zufall gelten, daß sich nicht schon in dieser Epoche der im Geschichtsdrama angestrebte «Realismus» zum ausgeprägten «Naturalismus» verdichtete. Hemmend wirkte sich ohne Zweifel die Fixierung auf patriotische Stoffe aus. Vor 1871 waren sie, hier wie in den anderen literarischen Gattungen auch, Medium für die Sehnsucht nach einem geeinten Deutschen Reich, nach 1871, satter, oft auch träger, Medium der Erfüllung. Daß Heyses Schauspiel aus den Befreiungskriegen *Kolberg* (1868) erst *nach* der Reichsgründung seine volle Wirkung entfaltet, verwundert nicht. Vom Nationalen ins Nationalsozialistische verkehrt, wiederholt sich ähnliches zwei Menschenalter später mit Johsts *Schlageter*. Aber auch die Neigung zu antiken Stoffen überlebte die Zeitwende von 1870/71. Daneben blieb die Renaissance ein beliebtes Stoffreservoir, zumal die Literatur sich hier auf die Wiederbelebung des Renaissancestils durch die zeitgenössische Architektur stützen konnte. Wenn diese «Renaissance» durch Repräsentativbauten im modernen Alltag unübersehbar war, dann ließ sich auch auf der Bühne zu Stoffen der Renaissance ein unmittelbarer, spontaner Kontakt herstellen. Sonderfälle blieben die germanische Vorzeit und die allerjüngste Vergangenheit. Hier setzte die tradierte Form Widerstände entgegen. Die Gestaltung von Stoffen aus der germanischen Geschichte scheiterte an der Zeitferne, die eine Identifikation unmöglich machte, was vor allem Felix Dahn als Dramatiker erfahren mußte; die Ereignisse der allerjüngsten Vergangenheit dagegen waren noch nicht so weit in die Erinnerung gerückt, in ihr aufgehoben, daß eine gleichgewichtige dramatische Verarbeitung möglich gewesen wäre.

Die vielfach dilemmatische Situation des Geschichtsdramas wird besonders deutlich bei den Autoren, deren Schaffen nach vorwärts und rückwärts über die hier in Frage stehende Epoche hinausgreift. Schier unerschöpflich scheint Paul Heyse als Dramatiker zu sein: in 38 Bänden hat er seine dramatische Produktion, die 1850 einsetzt und bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts reicht, gesammelt. Heyse liefert, vorzugsweise, dialogisierte lebende Bilder, denen genuin dramatische Spannung abgeht. Das war ihrem Erfolg beim zeitgenössischen Publikum, das sich mit dem raffinierten Arrangement der jeweiligen Stoffe aus Antike, Renaissance und deutscher Geschichte begnügte, nicht abträglich, sondern eher förderlich, kam es doch dem «materialistischen» Hunger nach Neuem entgegen, wie er die Gründerzeit beherrschte. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß sich der universale artistische Ehrgeiz Heyses da-

mit nicht zufriedengab. Heyse schuf durch radikale formale Konzentration Einakter (*Ehrenschulden*, 1881, *Unter Brüdern*, 1884, *Im Bunde der Dritte*, 1884, *Die schwerste Pflicht*, 1885), in denen ihm nicht nur der Aufbau eines dramatischen Spannungsgefüges, sondern auch der Zugriff auf epochale Probleme gelingt. Generell gilt, daß die Geschichtsdramatiker, sobald sie sich tragischen Stoffen aus der Gegenwart zuwenden, geschickt und rücksichtslos die Mittel der Gesellschaftskomödie zu nutzen verstehen. Das wird bis hin zu Sudermann so bleiben. Nicht so diffus, weil stärker auf bestimmte Stoff- oder Stimmungsbereiche konzentriert, ist die dramatische Produktion von Felix Dahn und Hermann Lingg (1820–1905). Sie läuft der epischen Produktion parallel und beweist eigentlich nur, daß sich das, was beide in Roman und Versepos weit eindringlicher und zeitadäquater auszuformen vermochten, notfalls auch in dramatischer Form sagen ließ. Dahn, theaterkundig detaillierte Anweisungen zur Bühnenausstattung mitliefernd, schuf Dramen aus der Germanenzeit (*Markgraf Rüdiger von Bechelaren*, 1875, *Sühne*, 1879, *Skaldenkunst*, 1882), Lingg verschmähte nordische Stoffe nicht (*Högnis letzte Heerfahrt*, 1884), bevorzugte aber prunkgesättigte Geschichtsphasen der antiken und mediterranen Welt (*Der Doge Candiano*, 1873, *Macalda*, 1877, *Clytia*, 1883, *Die Frauen Salonas*, 1887).

Als unbestrittener Meister des deutschen Dramas galt seit den siebziger Jahren Adolf Wilbrandt (1837–1911), dem wir bereits als Romancier begegnet sind. Die formale Versatilität der führenden Autoren kannte keine Grenzen. Zweimal wurde Wilbrandt der Grillparzer-, einmal der Schillerpreis verliehen. Das zeigt, wie sehr sein Schaffen den Tendenzen und Erwartungen seiner Epoche synchron lief. Wilbrandt, mit der Schauspielerin Auguste Baudius verheiratet, leitete von 1881 bis 1887 das Wiener Burgtheater. Den ganz auf Sinnenreiz abgestellten Inszenierungsstil seines Vorgängers Dingelstedt reicherte er mit Elementen der Meininger an, ohne sich doch deren Realismus mit Haut und Haar auszuliefern. In seinem Werk verbindet Wilbrandt mühelos Geschichtsdrama und Gesellschaftskomödie. Seine ersten Erfolge erringt er als Lustspieldichter (*Unerreichbar*, 1870, *Jugendliebe*, 1872, *Die Maler*, 1872, *Der Kampf ums Dasein*, 1874). Auch hier vermeidet Wilbrandt die totale Auslieferung, nämlich an den modischen französischen Komödienimport, indem er geschickt Elemente des Wiener Lustspiels miteinmischt. Aber der hochgespannte Ehrgeiz Wilbrandts ging wie der seiner literarischen Zeitgenossen auf die Tragödie, die sich nur im Medium der Geschichte realisieren ließ. 1872 debütierte Wilbrandt als Tragiker mit *Gracchus, der Volkstribun*. Von dem durchschlagenden Erfolg angespornt, folgten in kurzen Abständen weitere Geschichtsdramen: *Arria und Messalina* (1874), *Giordano Bruno* (1874), *Nero* (1876), *Kriemhild* (1877), Antike, vorzugsweise die späte Antike, Renaissance und Germanentum auch hier, weit über die siebziger Jahre hinaus. Noch

1908 bringt Wilbrandt einen *König Teja* heraus, letzter Nachhall von Dahns *Ein Kampf um Rom* in total gewandelter Welt.

Ernst Alker hat Wilbrandts Geschichtsdramen von 1872 und 1874 treffend charakterisiert: «Beide Tragödien sind durchzittert vom Leidenschaftsschrei der Charlotte Wolter, erfüllt von der historisierenden Üppigkeit der Malereien Pilotys, Makarts und Canons, durchflutet vom Rausch des großen Stiles, wie er in den Ringstraßenbauten architektonisch Ausdruck gewann, durchzuckt von jenem Genußtaumel, der für die Gründerjahre charakteristisch war[42].» Mit anderen Worten: reichsdeutsche und österreichische Komponenten sind in der Dramatik Wilbrandts verklammert, sein Eklektizismus steht damit auf epochal breitester Basis. Wilbrandts wirkungsstärkstes Drama, *Der Meister von Palmyra* (1889), entsteht gegen Ende der Ära Bismarcks. Hier wird die Spätantike als Stoff symbolisch durchlässig gemacht. Im Versinken einer alten und Aufsteigen einer neuen Zeit erfüllt sich menschliches Schicksal, zwischen Tod und Unsterblichkeit gespannt. Nicht mehr Hebbel und noch nicht Hauptmann: auf diese Formel ließe sich *Der Meister von Palmyra*, in dem Wilbrandts dramatisches Schaffen kulminiert, bringen. Eine Weltenwende, wie sie Hebbel zu gestalten pflegte, bildet die Folie für die Möglichkeit kreatürlichen, ins Geistige gesteigerten menschlichen Glücks, wie es wenige Jahre später Gerhart Hauptmann in der *Versunkenen Glocke* bewegen sollte.

Nach dem Urteil der Zeitgenossen besaß Wilbrandt nur einen ernsthaften Konkurrenten auf dem Gebiet des Geschichtsdramas: Albert Lindner (1831–1888). Schon vor Wilbrandt, 1866, heimste Lindner seinen ersten sensationellen Erfolg ein: *Brutus und Collatinus*. 1871 folgte *Die Bluthochzeit oder Die Bartholomäusnacht*, ein energischer Vorstoß zum Realismus, der dann aber in den spezifisch gründerzeitlichen Voraussetzungen – hochstilisierte Sprache, malerische Szenenarrangements – hängen blieb. Als Vorleser des Kaisers kam Lindner in Berührung mit der Sphäre politischer Macht. Aber auch Lindners dramatisches Schaffen ging schließlich ein in den breiten, konturlosen Strom historisierender Poesie. Der frühe Erfolg ließ sich weder durch *Marino Falieri* (1875) noch durch *Don Juan d'Austria* (1875) institutionalisieren. Lindner starb in Elend und Wahnsinn. Sein Tod wurde noch von der nachfolgenden Generation, den Verkündern einer an rücksichtsloser Naturnähe orientierten Literatur, respektvoll und erschüttert vermerkt. Da Lindner sich keine schöpferische Entspannung im Genre des leichten Dramas gegönnt hatte, wie es für Heyse und Wilbrandt selbstverständlich war, konnten die Jüngeren sein überspanntes Kunstwollen mit ihren eigenen fanatischen Bestrebungen um eine neue Literatur zusammensehen. Max Kretzer spielte das Lindnersche Geschichtsdrama und das Lebensschicksal seines Schöpfers gegen die gängige Gesellschaftskomödie, der breitester Erfolg beschieden war, aus und klagte: «Schmach über dich, du Volk der Dichter und Denker, / daß deine Adler ver-

enden, während der Maulwurf gedeiht!» Das war im Dreikaiserjahr 1888, gegen Ende der Ära Bismarcks. In elegisch-polemischer Polarisierung steckt Kretzer in seinem Epigramm noch einmal den Spiel- und Spannungsraum des Dramas der verflossenen zwei Jahrzehnte ab.

Lindners Schicksal ist nun aber so typisch auch wieder nicht, denn insgesamt verschmähte die Literatur der Gründerzeit die Kompromisse nicht. Misch- und Zwitterformen zwischen «hoher» Tragödie und «niederer» Komödie waren an der Tagesordnung. Die Theaterpraxis zeichnete eine mittlere Linie vor. Es waren immerhin die gleichen Schauspieler, die sich in diesen beiden im Verhältnis der Polarität zueinander stehenden Dramentypen bewähren mußten, und gerade sie waren begierig nach Ausgleich, nach zwingender Verbindung der divergierenden Elemente. Dabei stand das ältere soziale Problemstück Pate, wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Iffland, Schröder, Kotzebue und um dessen Mitte von Gutzkow, Laube, Bauernfeld gepflegt worden war. So brauchte man auf den argumentativen Tiefgang der Tragödie nicht zu verzichten, ja konnte ihn oft entschiedener pflegen als im allzu sehr auf szenisches Arrangement versessenen Geschichtsstück; andererseits war man im Rahmen der dargestellten Alltagswelt so frei von allen Verständigungsschwierigkeiten wie in der Komödie. Zumal Wilbrandt glänzte auch in diesem Genre, das, über Sudermann, geradewegs auf das sozialkritische Drama der neunziger Jahre zielt. Allerdings bedurfte es, etwa in Wilbrandts *Die Tochter des Herrn Fabricius* (1883), gehäufter Kraßheiten, um das zentrale Problem sinnfällig zu machen. Da das soziale Problemstück der Bismarck-Ära auf historisches Dekor und Kostüm verzichten mußte, substituierte es dafür ohne jedes Bedenken den Effekt. Das hatte die wohltätige Folge, daß die zügige Handlungsführung, die im Geschichtsdrama allzu oft von der üppigen optisch-szenischen Aufbereitung überdeckt wurde, wieder zu Ehren kam.

Spezialisten des Genres stellten sich schon vor Sudermann ein. Ruhm erntete vor allem Richard Voß (1851–1918). Auch als Erzähler erfolgreich (*Helena*, 1874, *Rolla*, 1883), galt er in den achtziger Jahren als *die* Hoffnung des deutschen Theaters. Daß seine Sensationsstücke *Alexandra* (1886) und *Eva* (1889) das Ende, nicht der Anfang einer Entwicklung waren, konnten die Zeitgenossen nicht sehen, die das außerordentliche dramatische Geschick von Voß als «neu» bestach, bestechen mußte. Hier waren zwei perfekt konstruierte Stücke aus der Welt der modernen Gesellschaft, in denen es jeweils um ein Frauenschicksal unter dem Zwang der gegebenen sozialen Verhältnisse geht. Alexandra, ein Mädchen aus der Welt des Zirkus, geht durch die Berührung mit höheren Schichten zugrunde. Der Sohn eines Präsidenten verführt und verläßt sie. Sie gebiert sein Kind und wird an dessen frühem Tod moralisch, nicht aber juristisch schuldig. Nach dem Freispruch vor Gericht gewinnt sie den treulosen Geliebten zurück, der sich aber durch einen abgewiesenen Bewerber

Alexandras nur allzu willig von deren moralischer Schuld überzeugen läßt und sie ein zweites Mal von sich stößt. Alexandra stirbt, ohne ihren festen Ort im starren Sozialgefüge der Epoche finden zu können, freiwillig durch Gift. Eva, die Tochter eines Grafen, geht gleichfalls an den widerspruchsvollen sozialen Gegebenheiten zugrunde. Die Verlobung mit einem aristokratischen Lebemann geht in die Brüche, als ihr Vater, ein selbstverschuldetes Opfer der Gründerzeit, Bankrott macht. Sie heiratet einen bürgerlichen Fabrikanten, trennt sich aber von ihm, als eines Tages ihr ehemaliger Verlobter wieder auftaucht. Rasch muß sie erkennen, daß er ein gewissenloser Verführer ist und nicht an Heirat denkt. Sie erschießt ihn, bekommt vor Gericht mildernde Umstände zugesprochen, wird vorzeitig begnadigt, stirbt aber an gebrochenem Herzen. Klare, krasse Handlungsführung also, eindeutige, großflächige Seelenmalerei, Brechungen, Widersprüche, Überschneidungen nur in den Titelfiguren, die als Paraderollen großer Schauspielerinnen galten. Menschliche Lösungen der Konflikte werden angedeutet, die Voraussetzungen der Konflikte aber nirgends in die dramatische Argumentation miteinbezogen. Diesen entscheidenden Schritt vollzog die Literatur der Bismarck-Ära noch nicht.

Außer dem ersten Gastspiel der Meininger in der neuen Reichshauptstadt, das den Inszenierungsstil der folgenden anderthalb Jahrzehnte entscheidend prägen sollte, verzeichnet Adalbert von Hanstein ein weiteres Berliner Theaterereignis von weittragender Wirkung: die Erstaufführung der *Karolinger* von Ernst von Wildenbruch im Viktoriatheater am 26. Oktober 1881. Dieses Geschichtsdrama «in stürmischen Jamben und wuchtigen Szenen» habe, so berichtet Hanstein[43], das Publikum zu Begeisterungsstürmen hingerissen und die Kassen des Theaters gefüllt. Verwunderlich sei nur gewesen, daß der Dichter viele Jahre vergeblich um Anerkennung habe ringen müssen. Immer wieder hätten die großen Bühnen, Hoftheater zumeist, seine Stücke zurückgewiesen, mit rühmlicher Ausnahme der Meininger, bis dann schließlich ein kommerzielles Theater ohne Rang und Namen eine Aufführung riskierte. In der Tat liegen hier Widersprüche verborgen, die Wildenbruch, unabhängig von der Qualität seiner Werke, zu einem der problematischsten und interessantesten Autoren dieser und der folgenden Epoche machen.

Ernst von Wildenbruch (1845–1909) stammte aus einer alten preußischen Diplomatenfamilie, die mit den Hohenzollern verwandt war. Er wurde in Beirut in Syrien geboren, wo sein Vater als Generalkonsul amtierte, wuchs also in exotischer Umgebung auf; die Träume anderer, minder Begünstigter, wie sie, stellvertretend für jedermann, Karl May in fiktive Gestalten zu übertragen versuchte, waren für ihn Realität von Anfang an. Mit zwölf Jahren nach Deutschland zurückgekehrt, durchlief Wildenbruch, nachdem er die Kriege Bismarcks als Landwehroffizier mitgemacht hatte, die üblichen Stationen des adeligen Staatsdieners. 1900 nahm er als Geheimer Legationsrat im Auswär-

tigen Amt seinen Abschied. Nicht nur die Welt des Traums, auch die Welt der Macht, für die meisten Autoren ebenfalls lebenslang eine geträumte Welt, war für Wildenbruch wohlvertraute Realität. Die Voraussetzungen für einen Geschichtsdramatiker waren also günstiger als bei allen anderen Autoren der Zeit, bei denen, selbst den kaiserlichen Vorleser Lindner nicht ausgenommen, diese Voraussetzungen vorwiegend akademischer oder ästhetischer Natur waren. Aber eben diese Voraussetzungen liefen den stillschweigenden Erwartungen der Zeitgenossen entgegen: denn was schließlich zum Motor des Erfolges von 1881/82 wurde, das Mehr gegenüber dem gängigen glatt gedrechselten und schön arrangierten Geschichtsstück, das naiv Impulsive, das ohne Scheu zur Schau getragene Pathos, das Herausschälen des harten und nackten Kerns der historischen Materie, all das sprach zunächst *gegen* Wildenbruch. Es wäre sonst unerklärlich, warum in einer auf Geschichtsdramen geradezu peinlich versessenen Zeit ausgerechnet die Geschichtsdramen Wildenbruchs zunächst einmal *nicht* gierig rezipiert wurden. Andererseits wäre es unerklärlich, warum ausgerechnet die jüngere Literatengeneration, der es keineswegs mehr primär, ja eigentlich überhaupt nicht mehr um Geschichtsdramatik ging, Wildenbruch so begeistert begrüßte. Und schließlich wäre es unerklärlich, warum ausgerechnet dieser Mann, der Herkunft nach Traditionalist, sich nach 1890 der neuen Richtung anzuschließen bemühte, und das nicht ohne Erfolg.

Hanstein vermerkt: «Der beifalltobenden Menge gegenüber standen die Kritiker ratlos da. Nun war es immer noch kein Stück aus dem modernen Leben, und doch wirkte es mehr als jedes solche, ja es wirkte mit wuchtiger Gewalt. Man mochte die Köpfe schütteln über diese sprunghafte Charakteristik, über diese daherstürmende Überfülle von Handlung, über diese donnernden Wirkungen – das alles war der Jugend eben recht. Sie hatte sich so lange nach Bildern mit kühnem Pinselstrich gesehnt, nach männlicher Überkraft – hier hatte sie das alles in verschwenderischer Fülle![44]» *Die Karolinger* fanden, durch den Druck der öffentlichen Meinung, ihren Weg ins königliche Schauspielhaus. Die angedeuteten Widersprüche der Position Wildenbruchs schienen beseitigt. Hanstein erkennt nun aber auch schon, daß es nach wie vor der rein sinnliche Eindruck ist, der die Zeitgenossen mitreißt. Wildenbruch befreit das Geschichtsdrama aus dem Statuarischen, er setzt die Bilder energischer und variationsreicher in Bewegung als seine Vorläufer, er setzt die zentralen historischen Figuren in Beziehung zu den von ihnen bewegten Massen, etwa in der Reichstagsszene der *Karolinger*, und noch der Dialog dient primär der Steigerung dieser gleichsam optischen Rhythmik. Wildenbruch schreibe, so sagt Heinrich Bulthaupt, «wie Piloty malt, großzügig, dekorativ, stark aufgetragen und effektvoll»[45]. Nur in aufwendiger Inszenierung gewinnt dieses Geschichtsdrama ästhetisches und politisches Leben. «Es ist mit das Sonderbar-

ste», gibt Hanstein zu bedenken, «das die neuere dramatische Literatur kennt: das vollständige Skelett eines Dramas von Shakespearescher Größe und Schillerscher Technik – aber eben nur ein Skelett[46].»

Das Geschichtsdrama des späten 19. Jahrhunderts war nur solange lebendig, sehr lebendig sogar, als es in einem Stil inszeniert wurde, der bereits zu den unabdingbaren Voraussetzungen der Entstehung jedes einzelnen Dramas gehörte. Diese Erkenntnis bestimmte die weitere Produktion Wildenbruchs. Nach dem Streit der karolingischen Brüder dramatisierte er wiederum eine weltgeschichtlich singuläre Situation: den Kampf zwischen Normannen und Sachsen. Die Titelfigur des *Harold* (1882) ist ein Beweger von Massen, kein in sich stimmiger Charakter. Buntscheckig vermischt sich in ihm, wie oft in Wildenbruchschen Figuren, Privates und Politisches. Das Überwechseln von einem Bereich in den anderen – Harold ist Kriegsherr und zugleich Liebender, Werbender um die Tochter des Normannenkönigs – dient dazu, die Handlung permanent in beschleunigtem Tempo zu halten, ist Vorläufer filmischer Technik, wenn man Wildenbruch unter heutigen Aspekten sehen und verstehen will. In *Christoph Marlow* (1884) wird aus jüngerem Geschichtsstoff, dem England der Shakespearezeit, die literarische Figur und damit die Problematik des Literaturschöpfers schlechthin herausgetrieben. Wie Marlow, gerade wegen seiner höchstgespannten Ambitionen, an Shakespeare, dem Größeren, scheitert und sein Scheitern als Schicksal auf sich nimmt: das sprach die jungen Literaten der achtziger Jahre unmittelbar an, hatte man doch gleichen Ehrgeiz und wußte man doch auch, daß man bestenfalls Bahnbrecher war, Vorläufer für Größere, die kommen würden, kommen mußten. Man denke an Schicksal und Stilhaltung Conradis.

Was auch immer sich gegen die pure Sinnenhaftigkeit und peinliche Geistferne der Geschichtsdramen Wildenbruchs einwenden läßt: unbestreitbar ist, daß Wildenbruch einen außerordentlich feinen Sinn für das besaß, was in der Luft lag. Es ist die Atmosphäre, die zählt. Wildenbruch prägt sie nicht: er wird von ihr geprägt. Jahrelang ist diese atmosphärische Übereinkunft zwischen dem Dichter und seinem Publikum die Voraussetzung des Wildenbruchschen Schaffens. Sie garantiert, trotz nach wie vor schwankender Haltung der höfischen Bühnen, die Dauer seiner Erfolge. *Das neue Gebot* (1886) thematisiert das Verbot der Priesterehe durch Papst Gregor VII. Ein frommer deutscher Priester wird durch dieses Verbot in schwerste Konflikte gestürzt. Seine Gefährtin wird von einer Ehefrau zur rechtlosen Dirne degradiert. Das Geschichtsdrama scheint zur Tragödie eines Einzelnen reduziert zu sein. Das aber ist in doppelter Hinsicht nicht der Fall. Innerhalb des Dramas figuriert die Auflehnung des Priesters gegen das neue Gesetz als Kampf deutscher Art gegen römisches Unwesen: heruntergekommene reformatorische Motive sind, in spiegelbildlicher Umkehrung der historischen Zeitverhältnisse, spür-

bar. Durch diese primitive und effektvolle Polarisierung von Deutschem und Welschem aber stimmt sich Wildenbruchs Drama nicht nur in das fortdauernde außenpolitische Spannungsfeld zwischen dem Deutschen Reich und seinem französischem Nachbarn ein, sondern auch noch in einen innenpolitischen Konflikt, den Kulturkampf. Das geschieht zu einem Zeitpunkt, als Bismarck dem neuen Papst, Leo XIII., gegenüber einzulenken bereit ist, artikuliert also die Zweifel einer breiten Öffentlichkeit an einer liberaleren deutschen Politik gegenüber dem Vatikan. Das konnte, je nach Position, als progressiv bewundert oder als reaktionär getadelt werden: unbeteiligt ließ es niemanden.

Auch Wildenbruchs erfolgreichstes Geschichtsdrama *Die Quitzows*, im Dreikaiserjahr 1888 uraufgeführt, muß im politischen Kontext gesehen werden. Der zweimalige Thronwechsel schuf, wiederum je nach der Position des Einzelnen, eine Atmosphäre der Hoffnung oder Furcht. Das seit fast zwei Jahrzehnten Festgegründete war plötzlich in unsicheres Licht getaucht. Was lag näher als eine Rückbesinnung auf die brandenburgisch-preußische Geschichte, die ein Gefühl der Kontinuität wachrief und damit innere Sicherheit bei den doppelt verunsicherten Zeitgenossen schuf. Der gewählte Stoff ermöglichte, wie im *Neuen Gebot*, die Übertragung auf die unmittelbare Gegenwart. Zu Beginn des im 15. Jahrhundert spielenden Dramas herrscht heilloses Durcheinander in Berlin, panische Angst breitet sich unter den Bürgern aus. Die pommerschen Herzöge plündern im Bunde mit märkischen Raubrittern die benachbarte Stadt Straußberg. Am Ende des Dramas triumphiert mit Waffengewalt der neue Markgraf von Brandenburg aus dem Hause Hohenzollern. Indem der Dichter die auf militärische Erfolge gegründete Dauer der hohenzollernschen Dynastie beschwört, beschwichtigt er alle Ängste über das Schwanken dieser Dynastie im Jahre 1888. Dem Autor der *Quitzows* politischen Instinkt und die Fähigkeit, ihn literarisch umzusetzen, abzusprechen, hieße die Augen vor der Wirklichkeit der sich ihrem Ende zuneigenden Ära verschließen.

Wildenbruch plante, in Analogie zu den Königsdramen Shakespeares, eine Reihe von Hohenzollerndramen zu schreiben. Das Geschichtsdrama sollte einen festen dynastischen Kern bekommen. Dadurch wäre es endlich und endgültig aus seiner akademisch-ästhetischen Unverbindlichkeit gerissen worden. Derartige Pläne waren an sich nicht neu. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts konzipierte Grabbe die Reihe seiner Hohenstaufendramen; Raupach führte eine derartige Reihe sogar weit aus. Nun aber, in den achtziger Jahren, trat, im Medium der Geschichte der regierenden Hohenzollern, der aktuelle politische Bezug hinzu, der in dieser Schärfe weder bei Grabbe noch bei Raupach gegeben war. *Die Quitzows* standen am Anfang der Reihe: mit der Belehnung des Burggrafen Friedrich von Hohenzollern mit der Mark beginnt die brandenburgisch-preußische Geschichte. Der Zeitpunkt der Uraufführung hob das Stück über die rein formale Funktion hinaus, eine Reihe von Dramen er-

öffnen zu müssen. Und noch etwas anderes kam hinzu, was Wildenbruch, den Plan fassend, wohl kaum bedachte. In die enge Welt der Quitzows und ihresgleichen, die sich in blutigem Kleinkrieg um Land-, Stadt- und Burgbesitz zerfleischen – beide Quitzows, Diedrich und Konrad, ein ungleiches Brüderpaar, gehen am Ende des Dramas selbstvernichtend zugrunde –, tritt der erste der Hohenzollern als Retter, als Erlöser. Charismatischer Glanz umstrahlt die Gestalt Friedrichs. Aber dieser Glanz resultiert daraus, daß hier für einen Augenblick Geschichte als Geschichte aufgehoben wird, daß der Umriß einer gesättigten Zukunft utopisch aufleuchtet. Das Geschichtsdrama schlägt in ein Erlösungsdrama um, ohne allerdings jenen totalen, epocheaufhebenden, transzendierenden Zug zu besitzen, wie er nur wenige Jahre zuvor Wagners *Parsifal* ausgezeichnet hatte.

Eine derartig reine und unvermischte Apotheose der Hohenzollern in dramatischer Form war nur in diesem einzigen Fall möglich. Jedes folgende Drama mußte das Geschlecht der Hohenzollern seinerseits in Geschichte verstrickt zeigen, mußte seinen anfänglichen Glanz trüben. Um ihn wenigstens partiell wieder aufzuhellen, mußte es mit apologetischen Elementen angereichert, und das heißt dann doch wieder: tendenziell eingetrübt werden. Wildenbruch hat denn auch nur mit diesem einen Hohenzollerndrama Glück gehabt. Um die Zuschauermassen fassen zu können, wurden *Die Quitzows* im königlichen Opernhaus gespielt. Wilhelm II. ordnete eine Sondervorstellung für die Gymnasiasten Berlins an, erkannte also die dynastiefördernde Tendenz des Dramas. Daß er damit ein für allemal zum literarischen Parteigänger Wildenbruchs wurde, ist nur zu verständlich. Wildenbruch hatte in der Tat mehr geliefert als geschickt und spannend aufbereitete brandenburgisch-preußische Geschichte: der charismatische Glanz, mit dem er den ersten Hohenzollern umgab, übertrug sich in unverminderter Stärke auf den letzten Hohenzollern. Die bessere Zukunft, die am Ende der *Quitzows* entworfen wird, das sollte eben die Gegenwart sein, in der der Zuschauer des Jahres 1888 lebte. In den *Quitzows* ordnen sich, den historischen Tatsachen vollkommen entgegen, alle Stände, auch die Bürger Berlins, der zukunftsichernden Herrschaft des neuen Markgrafen spontan und begeistert unter; die Dynastie eliminiert alle sozialen Spannungen, sie wirkt ausgleichend und einheitstiftend. Damit artikulierte Wildenbruch die brennendsten Wünsche des jungen Kaisers.

Geschickt mischt Wildenbruch in den *Quitzows* Vers und Prosa. Die kleinen Leute läßt er Dialekt sprechen. Das machte Sensation, galt doch streng durchgehaltener hoher Stil bisher unbestritten als Gesetz des Geschichtsdramas. Büchners *Dantons Tod* war nie tiefer vergessen als in jenen achtziger Jahren. Wildenbruch wählte aber nicht etwa den historisch verbürgten Dialekt der Mark Brandenburg, sondern den Berliner Jargon seiner eigenen Zeit. So war die Identifikation des Publikums mit dem Geschehen auf der untersten Stufe

des Figurengefüges mühelos und mit wissendem Behagen zu vollziehen. Nicht Rückverwandlung der Gegenwart in Geschichte war die Grundtendenz der Geschichtsdramen Wildenbruchs, sondern ganz im Gegenteil Annäherung, Einswerdung der Geschichte mit der Gegenwart. Geschichtstreue, von anderen Dramatikern mit peinlicher akademischer Akribie angestrebt, war für Wildenbruch nicht entscheidend. Entscheidend war die Übertragbarkeit und damit Verbindlichkeit geschichtlicher Stoffe in einer ganz konkreten politischen Situation. Das ist – womit nichts weniger als ein Qualitätsvergleich gemeint sein soll – eine Reduktion des Schillerschen und eine Regeneration des Shakespeareschen Geschichtsdramas. Wer immer nach Wildenbruch Geschichtsdramen verfaßte – Gerhart Hauptmann oder die Expressionisten, Bertolt Brecht oder die Dramatiker des Dritten Reiches –, profitierte, sieht man vom Rückgriff auf Büchner ab, der damals nicht zu erwarten war, von der radikalen Wende, die der Panegyriker der Hohenzollern vollzog. Das bedeutete, wie Hanstein, an sich kein Lobredner Wildenbruchs, mit Nachdruck betonte, «einen Fortschritt der literarischen Revolution, und zwar einen nicht unwesentlichen»[47].

So kam es denn auch, daß Wildenbruch den Weg der literarischen Revolution mitschritt, ohne viel Aufhebens – denn des Aufhebens war in seinen Werken genug. Indem wir ihm wenigstens auf den ersten Stationen dieses Weges folgen, müssen wir bereits in die nächste Epoche hinüberwechseln. An der Epochengrenze, 1890, wird *Die Haubenlerche* uraufgeführt. Der Besitzer einer Papierfabrik ist auf die Verbesserung der ökonomischen Lage seiner Arbeiter bedacht und will damit, durchaus im Sinne der dezidierten Vorstellungen und Forderungen des jungen Kaisers, seinen Beitrag zur Lösung der sozialen Frage leisten. So weit, so gut. Aber er verliebt sich in ein Arbeitermädchen und wirbt in allen Ehren um sie. Mit Rücksicht auf ihre kranke Mutter nimmt das Mädchen die Werbung an, obwohl sie einen jungen Mann ihresgleichen liebt, der als Geselle in der Papierfabrik arbeitet. Das Mädchen fühlt sich in der neuen Rolle unglücklich; ein liederlicher Bruder des Fabrikherrn fungiert als Drahtzieher, so daß der Fabrikherr schließlich den Irrtum seiner Bindung erkennen muß und zugunsten des jungen Arbeiters auf das Mädchen verzichtet. Der Schock, den Wildenbruch seinem Publikum versetzte, war wohldosiert. Unerhörtes bahnte sich an, wurde dann aber ins Herkömmliche abgebogen. Die soziale Frage schien gelöst zu sein, blieb aber ungelöst. Es bedurfte der rücksichtsloseren Gesinnung einer neuen Generation, die ihr Programm als Drama – und im Drama ihr Programm – vorzulegen bereit war, um Lösungen näherzukommen. Das demonstrierte gleichzeitig der junge Gerhart Hauptmann.

Das heilige Lachen (1892) erlebte seine Uraufführung im Beisein des Kaiserpaares. Das gab dem literarischen Ereignis politischen Glanz. Lief *Die Hau-*

benlerche den sozialkritischen Dramen des jungen Hauptmann parallel, denen sie, eine Scheinlösung als Lösung anbietend, das Wasser abgrub, so *Das heilige Lachen* Hauptmanns früh einsetzenden Versuchen, die Realität symbolisch anzureichern, ja zu verwandeln. Wildenbruch, wirkungswütig wie eh und je, nahm eine Verwandlung der Realität vor, wie sie sich totaler nicht denken läßt. Die Welt insgesamt erscheint als Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen Optimismus und Pessimismus: dunkel geahnte epochale Kräfte werden mit einer Naivität ohnegleichen ins Bild gesetzt. Die große Apotheke im Wolkenhimmel liegt als Quell aller Gaben in den Händen Gottes. Im blondlockigen Provisor Optimus verkörpert sich das gute, im schwarzhaarigen Pessimus das böse Prinzip. Sie streiten um die Herrschaft über die Stadt Terra, also die Erde, deren Bürgermeister Animus, also der Geist, sich soeben der Schönheit vermählt hat. Unnötig zu sagen, daß am Schluß Optimus siegt, während Pessimus in alle Ewigkeit in eine große Flasche eingesperrt und unschädlich gemacht wird. Auch hier also eine Scheinlösung, die als Lösung eines epochalen Konfliktes angeboten wird.

Aber diesmal drang Wildenbruch nicht durch. *Das heilige Lachen* wurde ein Mißerfolg. Daß der flache Symbolismus befremdete, verwundert nicht; Grund des Mißerfolgs war er kaum. Etwas anderes stieß ab. Im Laufe der Auseinandersetzungen zwischen dem guten und dem bösen Prinzip rückte das böse Prinzip, ungeachtet seiner endlichen Niederlage, optisch-theatralisch so sehr in den Vordergrund, daß der positive Schluß den düster-deprimierenden Gesamteindruck des Spiels nicht verwischen konnte. Man kann es so auslegen: gerade in dieser arg simplifizierenden symbolischen Figuration behauptete der Pessimismus – entgegen den Intentionen des Dichters – seine epochale Vorherrschaft, wenigstens in atmosphärischer Hinsicht. Und daß Wildenbruch atmosphärisch in subtilstem Kontakt zu seiner Epoche stand, wissen wir. Allmählich verliert Wildenbruch den Boden unter den Füßen. Was nun noch folgt, sind Versuche, den Gang der Zeit umzukehren, wieder an die eigenen großen Erfolge der achtziger Jahre anzuknüpfen und dabei womöglich durch Erweiterung der Form noch gesteigerte Wirkungen zu erzielen, ein Alterswerk nicht als Produkt der Reife, sondern der mühsam erzwungenen Jugendlichkeit. Das Doppeldrama *Heinrich und Heinrichs Geschlecht* (1896) war Wildenbruchs letzter großer Erfolg. Aber dieser späte Erfolg war Reaktion: das Theaterpublikum war, nach wenigen Jahren der Faszination, der problematischen Naturen, die in der Nachfolge Ibsens die Bühnen der neunziger Jahre beherrschten, satt und nahm, um des kulinarischen Kontrastes willen, dankbar jede andersschmeckende dramatische Kost an. Das «Unzeitgemäße», dies wahrlich nicht im Sinne Nietzsches verstanden, kam noch einmal voll zum Zug.

Der Konflikt zwischen Geschichtsdrama und Gesellschaftsdrama war, wie Wildenbruchs Werk beweist, von der Ära Bismarcks ungelöst an die folgende

Epoche delegiert worden. Daß sich die fiktive Gesellschaftskomödie, wie die Gründerzeit sie geliebt hatte, allmählich zum ernsten Drama gewandelt hatte, verwundert nicht. Immerhin hatte Karl Frenzel schon 1868 geschrieben: «Nicht den Sisyphusstein der Tragödie den Berg hinaufzurollen, sondern das Lustspiel zu vertiefen, es immer mehr zum Spiegel der Zeit zu machen: das ist heute die Aufgabe der dramatischen Schriftsteller[48].» Dieser Prozeß, einmal in Gang gesetzt, endete bei der düsteren Eintrübung des Spiegels, führte aber nicht zu einer Lösung der zwiespältigen Situation des Dramas überhaupt. Zwischen dem Geschichtsdrama und der schwerflüssigen Gesellschaftstragödie blieb die gleiche Diskrepanz bestehen wie zwischen ihm und der leichtflüssigen Gesellschaftskomödie. Die hartnäckige Forderung der Kritik nach einem zeitgemäßen, diese Spannungen ausgleichenden Menschentypus im Drama beantwortete ein Autor der achtziger Jahre, von dieser Forderung irritiert, wie folgt: «Welchen? Den Großen oder den Kleinen? Etwa den Heldengreis, unsern Fritz, den großen Schweiger, den Kanonier von Misunde, oder ihn, den eisernen Kanzler? O nein, ihr Erscheinen würde auf der modernen Bühne Anstoß erregen. Also den modernen kleinen Menschen wollt ihr? Bekommt ihr denselben nicht satt in euren vier Wänden? – Große Männer, große Geister und edle Seelen, konnten sie am Uranfang aller Zeiten anders fühlen, denken und reden, als sie fühlen, denken und reden werden um die Zeit der Götterdämmerung? Dietrich von Bern und der getreue Eckard der Volkssage, sie dachten nicht geringer als der Vater des Reiches von heutzutage und sein getreuer Reichswardein. Der Mensch bleibt Mensch, ob er Dampfrosse meistert oder vom Saumtier geschleppt wird, ob ihn Kienfackeln oder Glühlicht beleuchten[49].» Das ist eine versteckte und verzwickte Apologie des Geschichtsdramas, aber zugleich, in Verkehrung, ein Plädoyer für den Menschen, unabhängig von Zeit und Ort, als beliebig verfügbare Bühnenfigur. Nur eine Schranke gab es: die allerjüngste Zeitgeschichte. Bismarck als Dramenheld war in der Bismarck-Ära nicht vorstellbar. Das ist bis hin zu Hochhuth ein latentes Problem des Dramas geblieben.

Die Bemühungen der nachrückenden Dramatikergeneration, soweit sie noch in die Ära Bismarcks fallen, erschöpfen sich innerhalb des abgesteckten Spannungsfeldes. Im Geschichtsdrama versucht sich Karl Bleibtreu, im Gesellschaftsdrama Hermann Sudermann. Gemeinsam ist beiden der verzehrende Ehrgeiz, mit dem sie die älteren Konkurrenten, Ernst von Wildenbruch hier, Richard Voß dort, ausstechen wollen. Unterschiedlich ist der Grad der Begabung für diese hochgesteckte Aufgabe: Bleibtreu bleibt an dramatischem Elan hinter Wildenbruch zurück, Sudermann hat Voß technische Perfektion voraus. Bleibtreu will «das historische Drama großen Stils» schaffen. Dabei versteht er unter großem Stil die historischen Dimensionen, nicht die Durchstrukturierung des Stoffes. Bleibtreu insistiert, darin über Wildenbruch hinausgehend, oder,

wenn man will, auf Grabbe und Büchner zurückgreifend, auf einem Dialog in Prosa. Nur so lasse sich Geschichtstreue wahren. Zwangsläufig stellt sich die Büchnersche Zitatentechnik ein und damit die Gefahr, daß das Drama zum dialogisierten Geschichtsbuch wird. Das didaktische Element ist eindeutig, eindeutiger als bei Wildenbruch, eben weil sich Bleibtreu, geschichtstreu, nicht Wildenbruchs Willkür den Stoffen gegenüber leistet. Gleichzeitig schwindet in Bleibtreus Dramen die politische Aktualität: Geschichte als solche übt in großen «Formaten» ihre Faszinationskraft aus.

Bedeutender Dimensionen bedarf es nach dem Glauben Bleibtreus. In *Schicksal* (1888) steht eine monumentale Figur, Napoleon, im Mittelpunkt, in *Weltgericht* (1888) geht es um ein Ereignis von überdimensionalen Ausmaßen, die Französische Revolution. Beide Dramen sind aus fünf figurenüberfüllten «Bildern» gefügt. In den Dramen *Der Dämon* (1887) und *Ein Faust der Tat* (1889) arrangiert Bleibtreu, in noch tieferen Griffen in die Geschichte, das Geschehen ebenfalls um monströse Denkmalsfiguren: Cesare Borgia und Oliver Cromwell. Schon bei Bleibtreus ersten dramatischen Versuchen, den Dichtertragödien *Lord Byrons letzte Liebe* (1886) und *Seine Tochter* (1886), fiel auf, daß der Autor zwar Geschichtstreue proklamiert, daß ihm aber, gräbt man tiefer, Geschichte nur der Raum ist, innerhalb dessen er große Einzelne auf den Sokkel heben kann. Diese Heldenverehrung in der Nachfolge Carlyles war altbakken und zugleich extrem modernistisch, weil auf eine unverwechselbare Individualität bezogen, also Denkmalsplastik in litteris. Wildenbruchs Geschichtsdrama dagegen vertritt im Lob der Dynastie ein vergleichsweise geradezu «anonymes» Prinzip, ist also zukunftshaltiger als die Versuche Bleibtreus. Bleibtreu, das große Individuum hervorhebend, spricht damit nur seine eigene Selbstüberschätzung aus und die gleichgerichtete Selbstüberschätzung seiner schreibenden Kollegen an: Bühnenwirkung in die Breite konnte das nicht haben. Der geschichtliche Stoff drückt, auf die Epoche bezogen, bei Bleibtreu eine Ohnmacht aus, die sich als Allmacht aufspielt. Anders bei Wildenbruch: er tritt als Person vollkommen zurück. Seine Geschichtsdramen leben aus den Impulsen, die sie von der Öffentlichkeit empfangen und die, auf gleicher Wellenlänge, wieder in die Öffentlichkeit, selbstbestätigend und selbststeigernd, zurückwirken können.

Glücklicher lagen die Dinge bei Hermann Sudermann (1857–1928). Wanderte Bleibtreu, als Dramatiker gescheitert, zum Roman ab, ohne auch dort den ersehnten durchschlagenden Erfolg zu haben, so kam Sudermann als Erzähler zum Drama und konnte hier den Ruhm, den er mit seinen Romanen *Frau Sorge* (1887) und *Der Katzensteg* (1889) erworben hatte, noch vermehren. Sudermann als Dramatiker gerecht zu werden, ist schwer. In der Rezeption seines Werkes wechseln Phasen der Verteufelung, ja der totalen Vergessenheit, mit Phasen der Ehrenrettung und erfolgreichen Wiederbelebung. Am

meisten geschadet hat Sudermann, daß ihn Literaturkritik und Literaturwissenschaft hartnäckig mit Gerhart Hauptmann parallel gesetzt und, wertend, verglichen haben. Das Verfahren ist unsinnig und ignoriert die Bewußtseinsveränderung in der generationsbedingten Zeitverschiebung, so geringfügig diese auch scheinen mag. Hauptmann ist der erste Dramatiker des wilhelminischen Zeitalters, Sudermann dagegen der letzte Dramatiker der Ära Bismarcks. Daß sein Werk, rein chronikalisch, das wilhelminische Zeitalter überspannt, ja daß Sudermann noch an der Wende zur Weimarer Republik mit *Die Raschhoffs* (1919) einen letzten durchschlagenden Bühnenerfolg erringt, spricht nicht dagegen.

Sudermann perfektioniert das Gesellschaftsdrama, wie es sich, strukturell, aus der Gesellschaftskomödie der Gründerzeit entwickelt hatte. Die großen Skandinavier, deren Einfluß Hauptmann alles verdankte, färben auf Sudermann kaum ab. Er macht, was schon Richard Voß gemacht hat, nur macht er es, wenige Jahre später, besser, subtiler, subtiler jedenfalls im Vergleich mit Voß, wenn auch nicht im Vergleich mit Hauptmann. Gegen Hauptmann wirkt Sudermann flach, plakathaft, aufdringlich. Aber gerade das sicherte seinen Dramen Erfolg, machte sie zu Lieblingskindern der Schauspieler, die durch ihre eigene Individualität das Grobumrissene diffizil ausfüllen konnten. Nur in der Wirklichkeit der Bühne ist Sudermann, von denselben Schauspielern gefördert, Zeitgenosse Hauptmanns gewesen. Sudermanns dramatischer Erstling *Ehre* (1889) reißt den Kontrast zwischen Vorder- und Hinterhaus, zwischen Ober- und Unterschicht auf, *Sodoms Ende* (1890) den Kontrast zwischen der Welt der Parvenüs und Geldmenschen und der Welt der Kunst, der bald darauf in den frühen Romanen Heinrich Manns seine artistisch perfekte Ausprägung erhielt. In diesen Spannungsfeldern drohen Menschen zerrieben zu werden: in *Ehre* das Arbeiterkind Alma Heinecke, in *Sodoms Ende* der Maler Willy Janikow. Anhand ihres Schicksals wird die soziale Frage, dieses Lieblingskind der Epochenwende, erörtert. Aber Sudermann fördert die Fragestellungen nicht durch seine effektvolle dramatische Technik; ganz im Gegenteil: eben diese Technik erfährt durch raffiniert-grobschlächtige Erörterung brennender Zeitfragen Steigerung und Anreicherung. 1893 folgen *Heimat* und *Die Schmetterlingsschlacht*. Nun geht es um den Kontrast der Geschlechter: der starre Vater, die verstoßene Tochter im ersten, Mutter und Töchter einer armen Beamtenfamilie auf Männerfang im zweiten Drama. Damit ist die Skala abgesteckt, beliebige Wiederholungen des Schemas sind möglich. Das Gesellschaftsdrama beweist über die Ära Bismarcks hinaus, reproduzierbar, sein zähes Leben.

ZWEITER TEIL

1890-1910

ERSTES KAPITEL

Das wilhelminische Zeitalter

Der Zeitraum des zweiten Teils, der die beiden Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910 umfaßt, ist nicht mehr durch eindeutig politische Daten abgegrenzt. Schon auf die Wendemarke des Jahres 1890 fällt im Zusammenhang einer neuen Epoche neues Licht. Sie bezeichnet nun nicht mehr die Entlassung Bismarcks und damit das Ende der von ihm geprägten Ära, sondern die Lösung des jungen Kaisers von seinem greisen Kanzler, also keinen abschließenden, sondern einen initiatorischen Vorgang, der ebensosehr persönlicher wie politischer Natur ist. Jedenfalls ist der politische Wechsel des Jahres 1890 so stark persönlich eingefärbt, daß er auch politische Gegner Bismarcks als Fürsprecher des entlassenen Kanzlers auf den Plan rief. Damit wird nun aber keineswegs einfach eine prägende Persönlichkeit durch eine andere, die eben nur einer jüngeren Generation angehört, abgelöst. Im Gegenteil: der Führungswechsel von Bismarck zu Wilhelm II. hatte zur Folge, daß in der neuen Epoche die zentrale Gestalt an Bedeutung verlor, daß sie aufhörte, ein überdimensionales, ins Mythische gesteigertes Leitbild zu sein. Das Gefälle zwischen Bismarck und Wilhelm II. war zu groß. Darin liegt die Voraussetzung des Konflikts, der in den nachträglich veröffentlichten Partien von Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen* seinen literarischen Niederschlag gefunden hat.

Niemand wird von einer – durch die Daten von Regierungsantritt und Abdankung begrenzten – Ära Wilhelms II. sprechen können; dafür war die Fixierung der Epoche auf die Person des deutschen Kaisers nicht intensiv und allgemein genug. Von einem wilhelminischen Zeitalter dagegen darf mit Fug und Recht die Rede sein; denn der Einfluß Wilhelms II., so wenig dieser den Zeitgenossen im Vergleich mit Bismarck auch als einmalige, geprägte Gestalt erscheinen mochte, ist weitreichend und allgemein. Kein neues Leitbild, das wiederum in der dauernden Gefahr denkmalhafter Erstarrung stehen würde, wird aufgerichtet, sondern eine persönliche Ausstrahlung von höchster, wenn auch diffuser Lebendigkeit beginnt zu wirken. So markiert das Jahr 1890 als Epochenbeginn keinen exakt fixierbaren politischen Einschnitt oder Umbruch, sondern vielmehr einen atmosphärischen Wandel, der in sämtlichen Daseinsbereichen zu spüren ist und sie neu und überraschend strukturiert. Zwangsläufig wird dabei der Name des Herrschers ins Eigenschaftswort überführt. Von den Gründen dieses Übergangs wird noch zu handeln sein. Erscheint nun aber im angedeuteten Sinne der Epochenbeginn als eine Situation des Übergangs, so läßt sich daraus die Möglichkeit ableiten, als Epochenende ebenfalls

eine Situation des Übergangs zu setzen. Während jedoch die Markierung von 1890 im Politischen gründet, ist die Markierung von 1910 von vornherein atmosphärischer Natur und bezieht politische Gesichtspunkte nur noch am Rande mit ein. Statt eines atmosphärischen Wandels im Grenzbereich zwischen Politik und Gesellschaft, wie er 1890 erfolgt, ereignet sich 1910 ein atmosphärischer Wandel im Grenzbereich zwischen Gesellschaft und Kunst.

Darin dokumentiert sich für das wilhelminische Zeitalter insgesamt ein wachsendes Interesse an Fragen des Stils, das mit einem Wandel des Stilverständnisses überhaupt parallel läuft. Bismarck *hatte* Stil, aus dem schwierigen Gleichgewicht seines problemgeprägten und problembewußten Charakters heraus, machte diesen Stil aber nicht zum Gegenstand seiner Überlegungen. Man könnte ihn wie seine Epoche stilunbewußt nennen. Selbst Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* und das Romanwerk des späten Fontane machen da keine Ausnahme. Daß daraus eine Sicherheit spricht, die rasch verlorengehen sollte, bedarf keiner Erinnerung. Aus initiatorischer Unsicherheit heraus aber erwächst der Stil des wilhelminischen Zeitalters, der primär als Stilbewußtsein, ja Stilbewußtheit zu verstehen ist. Eben weil man keinen Stil hat, *will* man Stil. Das ist genau der Punkt, an welchem die Gestalt Kaiser Wilhelms II. sich mit sämtlichen künstlerischen Aktivitäten «seiner» Epoche berührt, auch, ja gerade da, wo sich zwischen Herrscher und Künstler keinerlei Übereinkunft in Fragen eines spezifischen Stils mehr erzielen läßt. So ergibt sich die paradoxe Situation einer stillschweigenden Übereinstimmung auf der Basis eines allseitigen dezidierten Stil*willens*, von der sich der radikale Schwund jeder Übereinkunft in Stil*fragen* kraß abhebt. Der enge Zusammenhang, der in der Ära Bismarcks zwischen den Künsten und der Öffentlichkeit bestand, schwindet zusehends. Die Künste, allen voran die Literatur, müssen ihr Versessensein auf einen «neuen» Stil mit wachsender Isolation bezahlen. Schon um die Jahrhundertwende hat Richard M. Meyer Licht- und Schattenseiten dieser «Konzentration»[1], wie er es nennt, erkannt.

Man hat immer wieder versucht, diese Kluft, diesen Bruch Wilhelm II. anzulasten. Nichts kann törichter sein, ging der Kaiser doch gerade darin, daß er Stil «wollte», mit den Künstlern und Literaten seiner Zeit konform. Aber ein aus Unsicherheit resultierender Stilwille führt diejenigen, die Stil «wollen», notwendigerweise auseinander. Wir dürfen daher den Stilpluralismus des wilhelminischen Zeitalters nicht mit dem Stileklektizismus der Ära Bismarcks gleichsetzen. In der Ära Bismarcks wählte man, je nach Bedarf und Zweck, aus dem Reservoir verfügbarer Stile aus. Sicherheit in Wahl und Anwendung war entscheidend. Im wilhelminischen Zeitalter entwickelte man, von einem allgemeinen Zentrum energischen Stilwollens aus, eine Vielzahl von Stilen. Entscheidend war, wieviele Energien des zentralen Impulses in die Resultate eingebracht werden konnten. In der Ära Bismarcks war die Bewegung zentripe-

tal: die Gesellschaft band die Künste an feste Aufgaben, deren Erfüllung als oberstes Anliegen galt. Im wilhelminischen Zeitalter wird die Bewegung zentrifugal: der Anspruch und Ausbruch der Künste kann von der Gesellschaft nicht mehr gebunden werden. Progressive Hypertrophierung des Stilwillens, um 1910 expressionistisch kulminierend, ist die Signatur dieser beiden Jahrzehnte. Einen einheitlichen, womöglich gar gesellschaftlich determinierten Stil besaßen Literatur und Kunst des Kaiserreichs somit nicht.

Wir hatten den Wandel von 1890 als einen atmosphärischen Übergang gesehen, dessen exakte Fixierung unmöglich ist. Richten wir unseren Blick auf die beteiligten Personen, Kaiser und Kanzler, wird dieser gleitende Übergang allerdings wieder in Frage gestellt. Hier wird nicht eine Generation von der nächsten abgelöst, sondern sogleich von der übernächsten. Nicht der Sohn folgt auf den Vater, sondern der Enkel auf den Großvater. Der Tod Kaiser Friedrichs III. nach nur neunundneunzigtägiger Regierungszeit bedeutet den Ausfall einer ganzen Generation, deren Habitus, soweit wir es heute überhaupt noch erschließen können, liberaler war als der der jüngeren wie der älteren Zeitgenossen. Ins Literarische gewendet heißt das, daß Männer wie Fontane, auf Staat und Gesellschaft insgesamt bezogen, nie tonangebend, geschweige denn stilbildend gewesen sind. In der Struktur der Gesellschaft in den ersten Regierungsjahren Wilhelms II. gab es auf Grund dieser Kluft zwischen den Generationen Leerräume, die sich zu gefährlichen Wetterwinkeln auswuchsen. In diesen Leerräumen stießen die widerstreitenden Kräfte mit unvermittelter, durch keine «mittlere» Generation ausgeglichener Heftigkeit aufeinander. Wo eine Synchronisation der Generationen erfolgte wie etwa in den literarischen Bemühungen von Wildenbruch, Sudermann und Gerhart Hauptmann um 1890, war sie trügerisch und trieb die Gegensätze nur um so peinlicher hervor. Nicht zufällig trafen um 1890 zwei heftig miteinander konkurrierende Stile aufeinander, um dann in der Folge in eine Vielzahl von Stilen zu zerfallen.

Der Konflikt zwischen Bismarck und Wilhelm II. entzündete sich an der sozialen Frage. Während Bismarck weiterhin nur zu Zugeständnissen an die Arbeiterschaft – als notwendiges Übel im realpolitischen Zusammenhang – bereit war, erstrebte Wilhelm II. eine wirkliche Verständigung mit dem Ziel entscheidender zukunftsweisender Verbesserungen für die unterprivilegierten Schichten. Dem nur auf den Nutzen des Staates gerichteten «Realismus» Bismarcks stand der humanitäre «Idealismus» Wilhelms II. gegenüber. Früh einsetzende Gegenbewegungen, wie sie sich in der Umsturzvorlage von 1893 und der Zuchthausvorlage von 1899 niederschlagen, tun diesem anfänglichen «Idealismus» zwar starken Abbruch, können ihn aber nicht aus der Welt schaffen. Da man noch heute versucht, dem Herrscher die Schwächen der von ihm «beherrschten» Gesellschaft anzukreiden, sei darauf verwiesen, daß der junge Kaiser sich in seinen sozialen Tendenzen durchaus mit den Tendenzen

des frühen Naturalismus berührte. Was er ablehnte, war dessen Stil, den er für unvereinbar mit echtem Sozialidealismus hielt. Insgesamt können wir dem «Realimus» der Jahre von 1871 bis 1890, den kritische Zeitgenossen als «Materialismus» verdammten, den «Idealismus» der Jahre von 1890 bis 1910 entgegensetzen. Dieser «Idealismus» bleibt mit besonderer Eindringlichkeit gerade dort spürbar, wo er sich des Mediums «materialistischer» Mittel bediente, wie es besonders der frühe Naturalismus tat. Literarisch prägte sich der «Idealismus» im immer stärkeren Dominieren der reinen Stilprobleme aus. Literatur produzieren hieß immer auch «Stil» schaffen. Das gab jeder Art von Literatur ihre spezifische Weihe.

Die soziale Frage war der Anlaß des Konfliktes, der mit der Nichtverlängerung des von Bismarck initiierten Sozialistengesetzes und der Sozialgesetzgebung des Jahres 1891 für den jungen Kaiser entschieden wurde. Die Gründe lagen tiefer als der Anlaß, so sehr dieser, in den verschiedenen sozialen Einstellungen der Antagonisten, auch die Gründe verriet. Wir müssen erneut auf das Problem der Mythisierung kommen, das sich auch für Wilhelm II. stellt. Bismarck war der vollkommene politische Mensch, der Mensch, der die Spannungen seines reichen und komplizierten Charakters in das große Werk der Reichsgründung überführt hatte. Weil er, wie Freunde und Feinde wußten, ein Mensch war, der seine Existenz durch eine Tat weltgeschichtlichen Ausmaßes vor aller Augen legitimiert hatte, war die Möglichkeit der Mythisierung noch zu Lebzeiten gegeben. Bismarck als mythische Figur blieb dessenungeachtet Mensch, Mitlebender, Zeitgenosse, zu dessen Alterssitz Friedrichsruh man von nah und fern pilgerte. Diese Pilgerfahrten als zentripetale Bewegungsvorgänge aber liefen der Grundrichtung des wilhelminischen Zeitalters entgegen. Wilhelm II. war, wie seine zahlreichen Reisen von Berlin aus unter Beweis stellen, eine zentrifugal wirkende politische Kraft. Nicht daß Bismarck nicht gereist wäre; aber sein Reisen war von anderer Art. Nie verließ er die Mitte, konnte sie nicht verlassen. Denn seine Mitte war nicht mit der Reichshauptstadt identisch; sie ruhte in ihm selber.

Anders Wilhelm II.: seine Mitte war seine Residenz Berlin, und wenn er, reisend, aus dieser Mitte heraus wirkte, zu wirken versuchte, verließ er sie, mußte er sie verlassen. Gerade die Kritik der Gegner, deutscher wie ausländischer, hat das sehr schnell erkannt und Wilhelm II., den «Reisekaiser»[2], mit dem Deutschen Reich überhaupt gleichgesetzt. Allerdings hat kaum jemand die zahlreichen Stillosigkeiten des Kaisers, die ihm insbesondere auf Reisen unterliefen, mit diesem höchstpersönlichen «Verlust der Mitte», geschweige denn der Stilunsicherheit der Epoche insgesamt zu erklären gewußt. Aus der skizzierten Lage erklärt sich aber das gebrochene Verhältnis Wilhelms II. zum Mythischen. Wilhelm II. war ein moderner, im Vergleich mit den anderen Monarchen der Jahrhundertwende sogar progressiver Herrscher; nichts lag

ihm ferner als eine Mythisierung seiner Person in der Art, wie sie Bismarck widerfuhr. Doch können seine Versuche, seinen Großvater zu «Wilhelm dem Großen» zu stilisieren, als Ersatzhandlung gewertet werden. Auch liebte es Wilhelm II., seine Person durch Überbetonung eines schon nicht mehr zeitentsprechenden, religiös ungedeckten Gottesgnadentums so in das Gefüge des Reiches, als eines Gefüges von überzeitlicher Dauer, einzubinden, daß man von der permanenten Vorwegnahme einer strenggenommen nicht mehr vollziehbaren Mythisierung sprechen könnte. Gerade durch diese Vorwegnahme sahen viele Zeitgenossen in Wilhelm II. nicht mehr den Menschen, der er war, sondern nur das Allzumenschliche, das ihm anhaftete.

Fontane hat das sehr genau formuliert: «Was mir an dem Kaiser gefällt, ist der totale Bruch mit dem Alten, und was mir an dem Kaiser nicht gefällt, ist das im Widerspruch dazu stehende Wiederherstellenwollen des Uralten[3].» Das Allzumenschliche trat vorwiegend beim Wiederherstellenwollen des Uralten zutage, eben weil diesem progressiven Herrscher die Vorwegnahme seiner Mythisierung nicht möglich war. Wie wenig Wilhelm II. selber diese dilemmatische Situation erkannte, zeigt seine Rolle als Auftraggeber der Berliner Siegesallee. Selbst ein Parteigänger Wilhelms II. wie Rudolf Borchardt vermag im Kaiser nicht mehr die mythische, sondern nur noch die symbolische, die typische Gestalt zu sehen, die Substitut der mythischen sei. Borchardt erkennt, daß «die stilisierende Phantasie» seiner Zeitgenossen das Bild des Kaisers geprägt habe. Diese Stilisierung hat nicht zuletzt dazu beigetragen, die bereits skizzierte Auflösung der Person ins Atmosphärische zu fördern. Um das zu verdeutlichen, beschwört Borchardt «das geistige Chaos einer zerrissenen Übergangsgeneration, durch das er mit uns Zerrissenen, mit uns Formlosen, mit dem ganzen Fluche und der ganzen Sehnsucht der Zeit zusammenhing»[4]. Diese Zusammenhänge werden besonders deutlich in der außerordentlich starken Fixierung der Kritik auf die Person Wilhelms II., die durchweg als Selbstkritik des wilhelminischen Zeitalters ausgelegt werden darf.

Ziel der Kritik, wie sie in den führenden publizistischen Organen der Epoche bis zum Überdruß geübt wurde, war die gesteigerte Betriebsamkeit des Kaisers, seine noch in der Lebensmitte krampfhaft gewahrte Jugendlichkeit, war aber auch die Widersprüchlichkeit seines Wesens. So traf man im Kaiser im Sinne des Verletzens wie des Begegnens immer sich selber. Das wird besonders deutlich, wenn man die literarische Kritik vor der politischen berücksichtigt. Die Literaten bemängelten am Kaiser seine schwer zu zügelnde Redelust, die immer neue Stilblüten hervorbrachte, seine Prunksucht insbesondere auf dem militärischen Sektor, seinen durch nichts zu brechenden und zu irritierenden Optimismus, seine Takt- und Geschmacklosigkeiten nicht so sehr auf ästhetischem als vielmehr auf gesellschaftlichem und politischem Gebiet. Diese Kritik aber bordete immer in Karikatur über, beispielsweise in den zahl-

losen Attacken und Invektiven des *Simplicissismus*, und bewies eben dadurch, daß sie die «Hemmungslosigkeit» und Taktlosigkeit des kritisierten Objekts übernahm, ja häufig übertraf. Die Grenze zwischen Monotonie und Monomanie permanent überschreitend, hebt sich diese hypertrophierte Kritik schließlich selbst auf und büßt ihre Funktion ein. Gegenüber den Leistungen des Kaisers als Förderer der modernen Wissenschaft und Technik war man blind oder stellte sich blind. Gerade das aber dokumentiert wiederum die eigene Blindheit gegenüber Entwicklungen, die sich *außerhalb* der reinen Literatur vollzogen. Nur Rudolf Borchardt hat erkannt, daß die landläufige Kritik an Wilhelm II. ästhetisch determiniert und infolgedessen politisch fruchtlos, ja sinnwidrig war.

So sehen wir denn gerade die schärfsten Kritiker des Kaisers wie etwa die Karikaturisten des *Simplicissimus* oder den Publizisten Maximilian Harden als typische Vertreter des wilhelminischen Zeitalters. Die Fixierung auf das kritisierte Objekt geht weit über dessen faktische politische Bedeutung hinaus und ist Ausdruck eines allgemeineren Unbehagens. Stilunsicherheit und daraus resultierender Stilwillen bemächtigten sich eben jenes Mannes, an dem, von allen Seiten einsehbar, dieser Widerspruch, diese Spannung am deutlichsten zutage trat. Über die Reden des Kaisers sagt Rudolf Borchardt: «Wo sie Improvisationen sind, hat die unglückliche Wirkung, die sie tun, dieselbe Wurzel und dieselbe Eigentümlichkeit, die der gleichzeitigen Literatur jede Echtheit des Ausdrucks benimmt: die Formlosigkeit oder die Formnot des Inneren, die ihrer Unfähigkeit, dem Ausdruck nach Stärke und Farbe den genauen Wahrheitsgrad des Erlebnisses mitzuteilen, durch Force zu Hilfe kommen will und sich völlig vergreift[5].» Bismarck war ein Handelnder, Wilhelm II. spielte den Handelnden. Kostümfreudigkeit machte seine Handlungen samt und sonders zu theatralischen Akten. Was sich von dieser Voraussetzung her als Kritik an der Politik des Kaisers gibt, ist in Wahrheit Stilkritik, ja geradezu Theaterkritik, die resultatlos in sich selbst kreist. Die Kritik am literarischen Geschmack des Kaisers spielt eben deswegen eine vollkommen untergeordnete Rolle. Die Ablehnung des sogenannten Naturalismus durch Wilhelm II. hat ebensowenig verhindern können, daß dieser sich, und zwar ausgerechnet in Berlin, der politischen und literarischen «Mitte» des Zeitalters, durchsetzte, wie es die leidenschaftliche Förderung eines Autors wie Ganghofer bewirkt hat, daß diesem Rang und Platz in der zeitgenössischen Literatur eingeräumt wurde. Ablehnung und Anerkennung war dabei von seiten des Kaisers eine Stilfrage. Das gilt es endlich entgegen der üblichen kurzschlüssigen Denunziation Wilhelms II. zu erkennen.

Die Tendenz des Naturalismus kam Wilhelm II., dem leidenschaftlichen Anwalt gerechter sozialer Verhältnisse, der seine Leidenschaft als erster Monarch in allgemeinverbindliche Gesetze überführte, entgegen, der Stil des Naturalis-

mus stieß ihn ab. So plump seine Abwertung des Naturalismus als «Rinnsteinkunst» auch ist, so richtig spürte er doch, daß für die Naturalisten Armut und Elend oft nur stilistische Reize zur Erhöhung des ästhetischen Effekts waren, und stellte sich als Handelnder dagegen. Die «Tendenz» seines Lieblingsautors Ganghofer konnte ihm, dem energischen Förderer von Wissenschaft und Technik, deren ökonomische Bedeutung er früh erkannte, wenig geben; der «Stil» Ganghofers, nämlich ein sämtliche Stilprobleme annullierender Optimismus, sagte ihm zu. Das große Lesepublikum des Zeitalters hat ihn darin bestätigt. Das ist mehr als bloßer Eskapismus im Schatten rasch fortschreitender Industrialisierung und «Verstädterung». Wie Wilhelm II. auf die Literatur seiner Zeit aus Stilgründen reagierte, so die Literatur auf eben diese Reaktion. Hinzu kommt, daß radikale Richtungen wie der Naturalismus aus dieser Reaktion bewußt Kapital schlugen, ja sich überhaupt nur im Zuge einer derartigen Reaktion als literarische Richtungen artikulieren konnten. Die Aversion des Kaisers sicherte den literarischen Erfolg. So basiert der Ruhm Gerhart Hauptmanns im Kaiserreich weitgehend darauf, daß er als eine Art von Gegen-Kaiser im Reich der Literatur erschien. Daß aber gerade die Abweichler sich oft danach sehnten, offiziell vom Kaiser anerkannt zu werden, hat am unerbittlichsten Ludwig Thoma, als scharfer Kritiker Wilhelms II. ein unverdächtiger Zeuge, erkannt.

Nicht nur die Innenpolitik, auch die Außenpolitik Wilhelms II. steht in strukturellem Zusammenhang mit Kunst und Literatur. Allgemein wäre hier das Bestreben zu nennen, sich als neue Großmacht im Kreise der anderen Großmächte zu behaupten. Daß das Auftreten Wilhelms II. in anderen Ländern mitunter dem eines Emporkömmlings glich, ist schon von Zeitgenossen gern gerügt worden, am schärfsten von Frank Wedekind in einem satirischen Panegyrikus anläßlich des Besuchs von Jerusalem 1898. Fast peinlich offenbarte sich der verzehrende Wunsch, nicht nur politisch, sondern auch geistig als gleichwertig anerkannt zu werden. Dabei ist ein starkes Anlehnungsbedürfnis wortwörtlich im Spiel. Als England diesem Bedürfnis nicht entgegenkommt und 1904 die Entente mit Frankreich eingeht, findet eine immer stärkere Anlehnung an Österreich statt. Die rational nicht faßbare Neigung Wilhelms II. zu Österreich ist nur damit zu erklären, daß die Donaumonarchie geistig alles das, in reifem, überreifem Zustand, besaß, was dem Deutschen Reich mangelte. Der Stolz auf die eigene Nibelungentreue allein hätte das Verhältnis zwischen Deutschland und Österreich weder in den Friedens- und schon gar nicht in den Kriegsjahren begründen können. Der Kontrast zwischen geduldeter Auflösung, dem österreichischen Übel, und forcierter Organisationssucht, dem deutschen Übel, tritt koalitionsfördernd hinzu. Das verbindet die deutsche und die österreichische Literatur jener Jahrzehnte wenigstens untergründig.

Auch die Förderung der Kolonien durch Wilhelm II. kann nicht nur unter machtpolitischen und ökonomischen Gesichtspunkten gesehen werden, zumal die deutschen Besitzungen in Übersee zunächst fast durchweg Zuschußunternehmen waren. Die tieferen Bedürfnisse, die sämtliche politischen Expansionsbewegungen bedingten, zielten auf den Gewinn von «Welt» auch im geistig-gesellschaftlichen Sinne. Man wollte aufholen, was England und Frankreich durch eigenen Zugriff und Zuspruch seit langem besaßen. Dieser Wunsch nun findet seine Entsprechung in Kunst und Literatur. Der Internationalismus im Geistigen, wie er sich nach der national fixierten Ära Bismarcks durchsetzt, steht nicht im Gegensatz zu den imperialistischen Tendenzen in der Politik, sondern ist deren genaue Entsprechung. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß sich vor allem die Literatur durch gelegentliche Kritik am Imperialismus von dieser Bindung freisprechen möchte. Die deutsche Literatur beginnt nach 1890 auf ihre Weise den Wettlauf mit den anderen Großmächten. Daß ihre Mittel friedlicher Natur sind, daß sie welthaltig im umfassenden, Grenzen auslöschenden Sinne wird, liegt am Medium und ist kein moralisches Verdienst. Auch darf nicht vergessen werden, daß der literarische Internationalismus im Kaiserreich volle Freiheit hatte. Thomas Mann etwa hat das in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* dankbar-ironisch eingeräumt.

Die strukturelle Verknüpfung zwischen der Politik und dem geistigen Bereich ist also im wilhelminischen Zeitalter weit enger, als man bisher zuzugeben bereit war. Alle gegenläufigen Bewegungen sind in einen untergründigen Parallelismus eingebunden. Daß ein derartiger Parallelismus selbst essentielle Kontraste zwischen politischen Großmächten in seine Form zu zwingen vermochte, hat Robert Musil, rückblickend, in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* für das Verhältnis zwischen Deutschland und Österreich nachgewiesen. Fast alle Aktionen der beiden Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910 sind «Parallelaktionen», wenn man die Bedeutung, die Musil diesem Terminus gibt, modifiziert und erweitert. *Innerhalb* der einzelnen Künste sind die verschiedenen Stile miteinander verknüpft. Stile, die im Augenblick der Proklamation als neu, ja als totale Aufhebung anderer Stile gelten, erweisen sich als korrespondierend. Das scheinbare Umschwenken Gerhart Hauptmanns von einem dezidierten «Naturalismus» zur «Neuromantik», das die Mitlebenden so irritierte, ist nichts anderes als das mehr oder minder starke Hervortreten paralleler Entwicklungslinien. Der Parallelismus ist aber auch *zwischen* den einzelnen Künsten, unabhängig von deren Stil, wichtig. Die zahlreichen Versuche, die verschiedenen Kunstformen und Ausdrucksmittel aneinander zu erproben und miteinander zu vermischen, sprechen dafür. Das steht im Gegensatz zum Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung, das auf wirkungssteigernde Verbindung zielte, während es nun um wechselseitige Anreicherung oder auch Absorption geht. Schließlich strebt man den Parallelismus zwischen

den einzelnen Literaturen an. In keiner anderen Epoche der Literaturgeschichte ist jedes deutsche Literaturprodukt so sehr auch ein Werk der europäischen Literatur und jedes russische, skandinavische, englische, französische, italienische Werk immer zugleich auch ein deutsches. Eine rege, fast hektische Übersetzungstätigkeit stellt diesen Internationalismus literarisch auf eine breite Basis.

Im rein gesellschaftlichen Bereich ist dagegen eine Neigung zur Isolation zu beobachten. Die verschiedenen Kreise und Schichten kapselten sich voneinander ab und entwickelten in dieser Abkapselung ihren jeweiligen Lebensstil. Es ist wichtig, daß auch Künstler und Literaten einen derartigen Eigenbereich bildeten, wurde er doch innerhalb des sozialen Gesamtgefüges die Basis des epochenspezifischen Ästhetizismus. Auch Wilhelm II. konnte keinen maßstabsetzenden gesellschaftlichen Stil, der für alle verbindlich gewesen wäre, schaffen. Seine sporadischen Kontakte zu Koryphäen aus Wissenschaft, Technik und Industrie waren praktisch-ökonomischer, kaum je aber gesellschaftlicher Natur. Das ist schon deswegen auffällig, weil Wilhelm II. leidenschaftlichen Anteil an der Entwicklung des Deutschen Reiches zu einem modernen Industriestaat nahm. Es war die höchstpersönliche Leistung des Kaisers, daß die Technischen Hochschulen gegen den Widerstand der alten Universitäten, die fest in den Händen des Bildungsbürgertums waren, Universitätsrang bekamen und mit dem Promotionsrecht ausgestattet wurden. Wilhelm II. war hier dem abgelebten «Humanismus» seiner Zeitgenossen weit voraus und erkannte als einer der ersten die Zusammenhänge zwischen reiner, zweckfreier Forschung und ihrer praktisch-ökonomischen Nutzung. In den Kaiser-Wilhelm-Instituten schuf er Forschungszentren, die einerseits durch Bindung an bedeutende Einzelpersönlichkeiten gesteigerte Resultate erbrachten, andererseits durch Abbau tradierter hierarchischer Strukturen eine organische Arbeitsteilung förderten. Selbst in der fatalen Fixierung Wilhelms II. auf die Kriegsflotte und deren Ausbau ist das Interesse an der Technik als Impuls zu spüren. Hier war das «Neue», das schon Fontane begrüßt hatte, Ereignis geworden, hier wurden entscheidende Vorgriffe auf eine Gesellschaft der Zukunft getan.

Um so befremdlicher muten die Rückgriffe auf das «Uralte» an, die schon Fontane gerügt hatte. Eine Regenerierung der höfischen Kreise durch Wilhelm II., wie sie die Zeitgenossen hätten erwarten dürfen, erfolgte nicht. Ständige Spannungen zwischen dem Kaiser und dem Reichstag verhinderten den Kontakt mit wichtigen politischen Kräften des liberalen und progressiven Bürgertums, von den sozialdemokratischen Arbeiterführern ganz zu schweigen. Auch im Bereich der Politik also herrschte radikale Abkapselung, Stilpluralität. Es ist bekannt, daß sich Wilhelm II. erst im Kriegsjahr 1917 zu einem Gespräch mit führenden Sozialdemokraten bereitfand. Eben darum aber konnte August

Bebel im Bewußtsein der Öffentlichkeit zur Gegenfigur Wilhelms II., zum «roten Kaiser», werden. Durch Bebels selbstbewußt-situationsbezogenes Auftreten gewann der Reichstag als «Hohes Haus» einen Rang, der dem Rang des Thrones gleichkam, ja ihn schließlich überwog – also auch auf dem Gebiet des Parlamentarismus eine Isolation, die in eigenständiger Weiterentwicklung resultierte, um in der Weimarer Republik einen ersten Kulminationspunkt zu erreichen. Es begann sich zu rächen, daß das Verhältnis von Herrscher und Parlament im Rahmen einer Verfassung, die Bismarck ganz auf sich selber zugeschnitten hatte, von der Figur des Kanzlers abhing. Der Verschleiß an Reichskanzlern durch Wilhelm II. ist nicht zuletzt eine Folge davon, daß zwischen dem «Neuen» und dem «Uralten» kein Ausgleich hergestellt werden konnte. So hing Wilhelm II. zwischen einer nicht mehr existenten Gesellschaft tradierter Art und einer noch nicht existenten Gesellschaft technokratischer Prägung. Er war Schöpfer und Opfer dieses Zwiespalts.

Dieser Zwiespalt, in sich Folge einer tiefgreifenden Unsicherheit, verstärkte, da er sämtliche Daseinsbereiche durchzog, wiederum die Unsicherheit. Die Isolation der gesellschaftlichen Teilbereiche zerbrach schließlich, und es ergaben sich Misch- und Übergangsformen, die den Anschein des organisch Gewachsenen erweckten. Damit erfolgte, je weiter das wilhelmische Zeitalter fortschritt, desto stärker eine Annäherung an die gesellschaftlichen Verhältnisse Österreichs, also an Verfalls- und Schwundstufen des organisch Gewachsenen. Bei der Beurteilung dieser gesellschaftlichen Annäherungen und Ausgleiche darf die Rolle der Technik nicht außer acht gelassen werden. Die in Teilbereiche zerfallene wilhelminische Gesellschaft war durch die technische Entwicklung nicht nur in zeitlichem, sondern auch in räumlichem Sinne längst «überholt». Ein immer dichter werdendes Verkehrsnetz, vor allem die Eisenbahn, aber in ersten Ansätzen auch schon das Auto und das Flugzeug hatten jede Isolation faktisch gesprengt und damit die Einschmelzung der einzelnen sozialen Teilbereiche in Gang gesetzt. Der ganz und gar nicht «organische» Prozeß des Eisenbahnbaus gewinnt unter gesellschaftlichem Aspekt geradezu elementare Züge. Das verspätete Bewußtwerden dieser Zusammenhänge löste dann um 1910 einen Schock und mit diesem Schock die expressionistische Stilwelle aus, die nur noch insoweit gesellschaftlich determiniert war, als sie die Auflösung gesellschaftlicher Teilbereiche in einen gesellschaftsfreien Raum als ihre Voraussetzung verstand. Der Erste Weltkrieg besiegelte diesen Prozeß. Im wilhelminischen Zeitalter selber hat die Technik als Element der Zukunft die Gesellschaft nicht zu prägen vermocht, zumal als Inauguratoren der Zukunft Männer auftraten, deren Zukunftsvisionen nichts anderes waren als Spiegelverkehrungen des Längstvergangenen. Es sei nur an Julius Langbehns Erfolgsbuch *Rembrandt als Erzieher* (1890) und die Wandervogel-Bewegung Hans Breuers erinnert.

In den Künsten lagen die Dinge anders. Hier gelang die Entwicklung eines dominierenden Stils, so sehr neben demselben stilistische Sonderformen weiterbestanden. Das wird besonders auf dem Gebiet der Architektur deutlich. Der Übergang zwischen der Ära Bismarcks und dem wilhelminischen Zeitalter ist auf diesem Sektor fließend. Nach wie vor werden Repräsentativbauten in monumentalen Ausmaßen errichtet, nach wie vor bedient man sich dabei in willensstarkem Belieben aller verfügbaren Stile. War in der Ära Bismarcks der jeweilige Stil von sekundärer Bedeutung, da primär die öffentliche Funktion des Bauwerks, unabhängig vom gewählten Stil, zählte, so entwickeln im wilhelminischen Zeitalter die Architekten auch einen dezidiert stilistischen Ehrgeiz, der die Neigung hat, sich über die jeweils gegebenen Zwecke und Funktionen hinwegzusetzen. Dabei wird der öffentliche Charakter der Architektur zwiefach verändert. Auf der einen Seite tritt eine «Einengung» ins Private ein, auf der anderen Seite eine «Ausweitung» ins Sakrale, und zwar in ein kirchlich nicht mehr gebundenes Sakrales, das sich um seiner selbst willen entfaltet. Nach beiden Seiten hin sind exzessive Auswucherungen des Dekorativen möglich, ja geradezu zwangsläufig. Private und sakrale Architektur prägen sich in zwei verschiedenen Stilen aus, die man in ihren Extremen als floreal und kubisch bezeichnen könnte, wobei es mancherlei Mischungsgrade gibt.

Der kubisch-sakrale Stil entwickelte sich in wachsendem Maße zum dominierenden Zeitstil. Man verstand ihn als «deutschen Stil» schlechthin. Daneben wird der floreal-private Stil, dem an sich die größere Intensität innewohnt, immer stärker in eine Nebenrolle gedrängt und als Sonderform, analog den gesellschaftlichen Sonderformen der Zeit, verstanden. Künstler und Literaten bevorzugen ihn, sei es als Einzelne, sei es in Gemeinschaften wie der Darmstädter Kolonie. Der floreale Stil ist Ausdruck einer gesellschaftlichen Minorität. Zusammenhänge mit der Ära Bismarcks existieren nicht. Schon früh wurde dieser Stil als «undeutsch» gebrandmarkt. In der Tat ist er gesamteuropäisch. Anders ist es beim kubischen Stil. Wenigstens partiell, zumal in seiner Neigung zum Monumentalen, darf man in ihm eine Weiterentwicklung des gründerzeitlichen Stils sehen. Allerdings verzichtet er auf pure Imitation vergangener Stile und ist auch kein Konglomerat von solchen. Er unterläuft sie pragmatisch durch Rückgriffe auf assyrisch-altägyptische Formen, versucht sie aber auch durch Vorgriffe auf rein funktionale Formen, die bereits das «Bauhaus» signalisieren, einem ideell übergeordneten Prinzip zu unterwerfen. Die Bismarck-Monumente bezeugen am eindringlichsten die Verknüpfung der Epochen und damit den Übergang von einem primär politischen Dokumentationsbedürfnis zu einem dezidiert ästhetischen Stilzwang in den Künsten.

Die zeitgenössische Kritik hat, was die Architektur beider Epochen betrifft, nicht streng differenziert, und wo sie es tat, hat sie der gründerzeitlichen Ar-

chitektur den Vorzug gegeben. Das hat nichts mit mangelndem Stilgefühl zu tun, das weist lediglich auf den Vorrang, den man der öffentlichen Funktion von Bauwerken einräumte. Die stilbewußten Architekten der Jahrhundertwende erkauften den Stilgewinn häufig mit einem Funktionsschwund, ja gelegentlich mit einem totalen Funktionsverlust. Jost Hermand hat darauf hingewiesen, welche Rolle Türme und Tempel in der Phantasie der Architekten gespielt haben und wie bei ihnen «die Einzelformen ein ungeheuerliches Gemisch aus teutonischen, klassizistischen und ägyptischen Elementen bilden»[6]. Aber diese Türme und Tempel haben keine Funktion mehr, weder eine öffentliche noch eine sakrale. Stil stand nur für sich selber, bestenfalls für seinen Schöpfer. Wir haben es hier mit einer Parallelerscheinung zu den literarischen Privatmythologien in epischer Form zu tun, wie sie Mombert und Däubler, Spitteler und Pannwitz, Arno Holz und Otto zur Linde gleichzeitig schufen. Von ihnen wird der erste Exkurs handeln. Gerade die Funktionslosigkeit des zentralen Stils aber weist auf die Abwesenheit eines maßstabsetzenden gesellschaftlichen Stils hin, von der bereits die Rede war.

Dürfen wir in den politischen und gesellschaftlichen Zwängen der Ära Bismarcks Stil als eine letztlich entbehrliche Größe sehen, so in den stilistischen Zwängen des wilhelminischen Zeitalters die Gesellschaft und die Politik. Zwischen den verschiedenen Teilbereichen wucherte ein Stil, der vorgab, sie zu umgreifen, der aber in Wahrheit eine hypertrophierte Selbstdarstellung seiner eigenen Isolation war. Auch das Selbstverständnis als «deutsch» konnte die Bindung an die Öffentlichkeit nicht erzwingen. Der Begriff des Deutschen war so entleert wie der des Sakralen. Kritik am «deutschen» Stil ist also nicht nur Stilkritik, sondern auch Kritik an abwesenden «Inhalten». So schreibt Wilhelm Bode 1901: «Kolossalität, Massigkeit und Formlosigkeit sind die charakteristischen Merkmale der modernsten Bauten, die gleichfalls am liebsten als Monumente: als Völkerdenkmale, Gedenktürme und Gedächtnissäulen gestaltet werden. Ihre Schöpfer – auf dem Papier, das geduldig ist, aber zum Teil auch schon in der Ausführung – verschmähen die ewigen statischen Gesetze, sie kehren mit Vorliebe zu den primitivsten Formen der Anfangszeit zurück[7].» Ein Großteil der Monumentalarchitektur des wilhelminischen Zeitalters blieb Entwurf und bekam dadurch, als Bilderschrift gewissermaßen, einen stark literarischen Charakter. Darin steht sie spiegelbildlich zur Monumentalpoesie der Epoche, die, als Mythos, ebenfalls Entwurf blieb und dadurch, formal, lediglich architektonisch zu begreifen ist. Das ist bisher noch nicht erkannt worden.

Die Bildhauerei blieb, wie schon in der Ära Bismarcks, eng an die Architektur gebunden. Auch hier fand ein Wechsel von zweckbestimmter Funktion zu einer ausschließlich stilistisch begründeten Zweckfreiheit statt. 1893 forderte Adolf Hildebrand in seinem Buch *Das Problem der Form* eine strenge, nach

«innen» gewendete Konzentration der Plastik, die in scharfem Gegensatz zu der üppigbelebten, nach «außen» gekehrten Monumentalität eines Reinhold Begas stand. Über einen archaischen Klassizismus, wie er etwa in Louis Tuaillons «Amazone» von 1895 ausgeprägt ist, gelangt man zu Archaismen, die, geistig und gesellschaftlich durch nichts gedeckt, nur für sich selber stehen. Das prägt sich um so stärker aus, je größer der öffentliche Anspruch ist. Kulminationspunkt dieser Entwicklung ist, zeitlich den literarischen Kulminationspunkt des frühen Expressionismus übergreifend, das Leipziger Völkerschlacht-Denkmal von 1913. Das Archaische oder, mit Fontane zu sprechen, der bedenkliche Rückgriff auf das «Uralte» wird besonders deutlich dadurch, daß hier vom Material her modernste technische Möglichkeiten genutzt werden, während dessen Formung, die den Schauer vor der Geschichte schlechthin vermitteln soll, weder den Ereignissen von 1813 gerecht wird noch dem neuerlichen Einbruch der geschichtlichen Wirklichkeit standhielt, der im Jahre darauf, 1914, erfolgte. Auf literarischem Sektor besitzen wir in Gerhart Hauptmanns *Festspiel in deutschen Reimen* einen ähnlichen archaisierenden Mißgriff. Selbst literarische Präfigurationen des Expressionismus wie Carl Hauptmanns 1913 geschriebenes Tedeum *Krieg* stehen in diesem zwitterhaften Licht.

Im Gegensatz zur Architektur aber, die des Zweckes bedarf, kann sich die Bildhauerei auf ihre eigene Stilhaltung zurückziehen. Dazu bedient sie sich vorzüglich des Aktes. Der nackte Mensch beansprucht nach wie vor, Medium des Sakralen zu sein, aber selbst da, wo er diesen Anspruch nicht mehr erfüllt, nicht mehr erfüllen kann, bleibt er Medium dieser seiner vorgegebenen Haltung. Das berühmteste Beispiel aus dem wilhelminischen Zeitalter ist der Brunnen mit fünf knieenden, in sich versunkenen Jünglingen, den George Minne 1898 schuf. Die Spiegelung des Narziß in der Quelle, also das Tun eines Einzelnen, wird hier vervielfacht und gibt damit vor, für die Epoche insgesamt verbindlich zu sein. Der Stil einer Minderheit erweist sich dem Stil der Mehrheit überlegen. Man könnte noch weiter gehen und sagen, daß bereits hier alle öffentlichen Ansprüche an die Kunst vom Stil als Stil absorbiert worden seien. Eine derartige Thematisierung der eigenen Haltung hat in der Literatur, insbesondere der Lyrik, ihre Entsprechung. Je mehr der Funktions- und Aussagezwang, sei es in der Bildhauerei, sei es in der Lyrik, zurücktritt, desto stärker wird die aus Selbstreflexion resultierende Selbststilisierung der jeweiligen Kunstübung.

Über die Lösung von der Architektur und die Konzentration auf sich selbst hinaus erfolgt eine spürbare Literarisierung, oder enger gefaßt: Lyrisierung der Bildhauerei. Das äußert sich zunächst in der Thematik. Wenn vorgegebene sakrale Vorwürfe nicht mehr erfüllt werden können, liegt häufig der einzige Ausweg in einer Übertragung gängiger literarischer Begriffe auf die andere Kunst. Die Bildhauerei des wilhelminischen Zeitalters bevorzugt dabei Be-

zeichnungen, in denen Sakrales auf allgemein Menschliches reduziert erscheint. Zwar bleiben noch in den Reduktionen sakrale oder auch mythologische Elemente gewahrt, doch sind diese bestenfalls Symbole, deren Verweisungskraft nicht mehr sehr stark ist, von ihrer Verbindlichkeit ganz zu schweigen. Der männliche oder weibliche Akt soll so geformt sein, daß er, unter Verzicht auf alles Anekdotische, für eine «Ursituation», für das Lebendige schlechthin steht. Es verwundert nicht, daß um 1900, vor allem durch die Werke des Berliner Bildhauers August Gaul, das Tier, aus den rein dekorativen Zusammenhängen der Denkmalsplastik erlöst, gleichberechtigt neben den Menschen tritt. Auch dem Tier eignet, fast noch mehr als dem Menschen, der ja immer erst aus den zeitgeschichtlichen Bezügen gelöst werden muß, der Verweisungscharakter auf das belebte und beseelte Ganze der Welt. Die funktionale und formale Isolation der Plastik hing dabei, bedingt und bedingend, mit ihrer Literarisierung zusammen. Das isolierte Werk sammelte eine Bedeutung in sich, die weit über die Möglichkeiten des gewählten Mediums hinausging. Jedes plastische Kunstwerk war von einer Aura verschwiegen-eindringlicher Worte umgeben. Es verlangte nach Auslegung, und diese wiederum war nur durch Verwendung der gängigen literarischen Begriffe und Schlagworte zu leisten.

Daneben begegnet eine neue Art «anekdotischer» Bildhauerei. Das Anekdotische wird allerdings nicht mehr, wie in der Gründerzeit, aus der tradierten Allegorik bezogen oder durch eine unverwechselbare Situation verdeutlicht, sondern an ein Fragment delegiert. Im gesamteuropäischen Zusammenhang hat Auguste Rodin dem Fragment wieder zu seinem Recht verholfen. Dabei hat er auf das Fragment zugleich den vollen formalen Anspruch übertragen, den die zweckfrei isolierte Plastik erhob. Die Literatur hat dieses Wechselspiel zwischen Formauflösung und Formballung leidenschaftlich verfolgt. An Rilkes Beziehung zu Rodin, die sich in der enthusiastisch-analytischen Monographie von 1903 auch literarisch niedergeschlagen hat, läßt sich das exemplarisch ablesen. Auch die Verwendung von Farben und fremden Materialien wie Metall oder Glas darf als «Literarisierung» der Plastik gelten, werden doch auch hier Bedeutungen von außen an das Werk herangetragen, die sich mit seinen ureigenen Mitteln nicht mehr ausdrücken lassen. Insbesondere eine so zwiespältige Natur wie Max Klinger hat, mit farbigen Plastiken experimentierend, überzeugende stilistische Zwischen- und Sonderformen geschaffen («Salome», 1894, «Kassandra», 1895).

Die Übertragung malerischer Mittel auf die Bildhauerei signalisiert nicht nur die Anreicherung durch neue Verfahrensweisen, sondern auch ein neues, gesteigertes Interesse an der Malerei. Sie löst sich aus ihrer Funktion als Vermittlerin historischer Ereignisse und Persönlichkeiten, die sie in der Ära Bismarcks innehatte. Diese Lösung bedingt zugleich, daß nationale Schranken

und Bindungen fallen und eine Öffnung zur außerdeutschen Malerei hin erfolgt, die auch auf die Literatur einwirkt. Das Interesse gilt bevorzugt den französischen Zeitgenossen. Darin drückt sich ein Wandel auch im politischen Klima aus. Nach der siegreichen Beendigung des Deutsch-Französischen Krieges war man nicht müde geworden, die militärische Überlegenheit auch als eine Überlegenheit im Geistigen zu deuten. Nietzsches früher Protest gegen diesen Irrtum blieb rein akademisch. Um so wichtiger war es, daß sich nun auf dem Gebiete der Malerei, also für jedermann einsehbar, die unverminderte Gleichrangigkeit, ja Überlegenheit der Kultur des besiegten Landes erwies. Das vollzog sich jenseits des Politischen, das für die Kunst wesenlos geworden war. Gerade das total Apolitische der französischen Impressionisten sprach die neue Künstlergeneration in Deutschland an. Immerhin hatte Cézanne, befragt, was er während des Deutsch-Französischen Krieges getan habe, geantwortet: über einem malerischen Motiv gebrütet. Das berührte tief und wahlverwandt.

Diese Wahlverwandtschaft suchte auf doppelte Weise Bestätigung: persönlich und im Werk. Nicht nur pflegten jüngere deutsche Künstler in Paris Kontakte mit den Meistern des Impressionismus, auch in Deutschland, vor allem in Berlin, setzte sich durch Ausstellungen die neue Richtung durch. Manet, Monet, Sisley, Renoir, van Gogh, Cézanne: man bewunderte an ihnen die mit immer größerer Entschiedenheit durchgeführte Lösung von den «Gegenständen», zumal den in «Situationen» arrangierten Gegenständen, und die damit verknüpfte Verwandlung der Gegenstände zu Anlässen, malerische Mittel zu entfalten. Besonders die Landschaft wird zum Medium der Thematisierung des neuen Stilwillens. Berücksichtigt man das, wird die Festlegung des neuen Stils auf reine, physiologisch determinierte Wirkungsästhetik, wie sie sich in der Bezeichnung «Impressionismus» ausprägt, fragwürdig. Das beweist die Worpsweder Malergruppe, über die Rilke 1903 eine Monographie geschrieben hat. Gerade diese Gruppe steht, so sehr sie der älteren Landschaftsmalerei verpflichtet ist, im größeren Zusammenhang des fanatischen Stilwillens einer ganzen Epoche. Daß die französischen Maler den deutschen die Sicherheit, eine aus Konsequenz resultierende Sicherheit, voraus hatten, steigerte ihren Einfluß. Zugleich aber verwies das die deutschen Nachahmer in die niederen Ränge, es sei denn, sie blieben, wie Max Slevogt, Lovis Corinth oder Max Liebermann, trotz Übernahme der impressionistischen Technik doch noch der älteren Historien-, Genre- und Anekdotenmalerei deutscher Provenienz verbunden.

So war es vielleicht nicht abwegig, von einer nur oberflächlichen Aneignung des Impressionismus zu sprechen und als die wahrhaft stilbildenden Kräfte die Außenseiter der Ära Bismarcks, allen voran Arnold Böcklin, zu sehen, die in den neunziger Jahren, verspätet, zu breiter Wirkung gelangen. Auch hat man,

wie in der Literatur so in der Malerei, dem Impressionismus französischer Herkunft einen Naturalismus deutscher Prägung entgegenzusetzen versucht. Die Großstadt und der Vierte Stand sind dessen bevorzugte Themen. Gelegentliche Verwendung älterer ikonographischer Motive, wie sie beispielsweise in Fritz von Uhdes Bildern zu finden sind, in denen Christus in die schäbige, elende Welt des Arbeiters tritt, Motive, wie sie literarisch von Max Kretzer verwertet wurden, macht die neue Thematik nur noch krasser und schockierender bewußt. Doch wäre es verfehlt, in derartigen Bildern nichts als eine Umsetzung der sozialen Frage, die im wilhelminischen Zeitalter als permanente untergründige Unruhe wirkte, in Kunst zu sehen. Hier wird nicht den «positiven», das Interesse und die Zustimmung der Öffentlichkeit dokumentierenden Schlachtenbildern der Bismarck-Ära ein «negativer» Bildtyp entgegengesetzt, aus dem Unbehagen spricht und der von vornherein auf Ablehnung durch die Öffentlichkeit angelegt ist. Vielmehr ist hier das neue Thema, die Welt des Arbeiters, fast schon die Gestalt des Arbeiters, Ausfluß des epochalen Stilwillens, Vorstufe oder wenigstens Substitut des Stils. So stark das soziale Engagement der naturalistischen Maler auch war: als auslösendes Moment darf die ästhetische Faszination gelten, die von dem neuen Themenkreis ausging. Käthe Kollwitz, eine unverdächtige Zeugin also, hat ihrem Tagebuch anvertraut, daß sich beim Anblick des Schönen kein schöpferischer Impuls in ihr mehr rege, sondern daß sie des Häßlichen, Elenden, Alltäglichen bedürfe, um den zur Gestaltung nötigen künstlerischen Anstoß zu bekommen. Das ist, ideologisch veredelt, noch einmal in zeitlicher Verrückung die Position von Henri Toulouse-Lautrec. Die extreme Gegenposition zu Makart ist bezogen.

Dadurch rücken die Versuche einer dezidiert «naturalistischen» Malerei wider Erwarten in die Nähe der künstlerischen Bestrebungen, die, dem Sozialen provokativ den Rücken kehrend, heute meist als Stilkunst schlechthin, oder, spezifiziert, als Jugendstil definiert werden. Es ist das Verdienst von Wolfdietrich Rasch[8], für den Gesamtbereich der Künste immer wieder auf die Einheitlichkeit der scheinbar so divergierenden «Stile» der Jahrhundertwende hingewiesen zu haben. Sämtliche Varianten sind zentral auf den Willen der Epoche bezogen, einen eigenen Stil zu entwickeln, was in dieser Form nur möglich ist, wenn ein solcher Stil fehlt oder doch nicht als unmittelbar gegeben vorausgesetzt werden darf. 1908, anläßlich des zwanzigjährigen Regierungsjubiläums Wilhelms II., hat Rudolf Borchardt in seiner leidenschaftlichen Apologie des Kaisers den Zusammenhang zwischen dieser politischen Repräsentativfigur und dem Zeitstil aufgezeigt. Daß Wilhelm II. für die konsequente Erweiterung und Steigerung des Stils der Bismarck-Ära eintrat, fand, national, breite Zustimmung. Der Jugendstil war dagegen, zumindest was seine Initiatoren betraf, der Stil einer Minorität, die sich in Gegensatz zu den

herrschenden Mächten sah, nicht nur politisch, sondern auch ästhetisch. Dafür besaß er, international, die breitere Basis. So kann der Jugendstil, wie schon der Impressionismus, auf Inhalte, auf Gegenstände verzichten, um anstelle der Inhalte eine «Zeichensprache» zu inaugurieren, die sich einer äußerst variablen florealen Lineatur bedient. In der Lineatur ist die Reduktion des Bildes auf die Fläche, also auf seine faktische ästhetische Befindlichkeit, erneut reduziert. Diese Reduktion stellt eine «Entleerung» dar, die im epochalen Zusammenhang, willensgezeugt, paradoxerweise «Fülle» signalisiert. Die Kunst der Wiener Sezession zumal spricht das symptomatisch aus.

In der Musik setzt sich das wilhelminische Zeitalter schärfer als in den bildenden Künsten von der Ära Bismarcks ab. Nicht mehr die zyklopischen Blöcke der Sinfonik von Anton Bruckner und Johannes Brahms, in denen man Parallelen zur Architektur der Gründerzeit wittern könnte, nicht mehr die überdimensionalen Musikdramen Richard Wagners sind an der Tagesordnung. Eine «Literarisierung» ist auch hier zu beobachten, die mit einer Auflockerung der Form und einer Überhöhung der Substanz Hand in Hand geht. Die sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt wirken, zeitversetzt und -verzögert wie in der Musik so oft, als Stilmuster. Richard Strauss steigert und verfeinert diese Form, die man ihrer literarischen Basis wegen gern als Zwitterform denunziert hat. Aber gerade in dieser Zwitterhaftigkeit liegt, epochal, die Konsequenz. Da formal-architektonische Steigerungen über Bruckner hinaus kaum mehr möglich waren, bediente sich Richard Strauss des literarischen Vorwurfs, um Formabbau mit Substanzanreicherung zu verbinden. Zugleich dürfen seine Tondichtungen, vor allem was die virtuose Orchestrierung betrifft, als Höchststeigerungen Wagnerscher Mittel, also als Hypertrophierung des bereits Hypertrophierten gelten. Das gilt auch für die Sinfonien Gustav Mahlers, die in der Hypertrophierung Wagnerscher Stilmittel, weit über Richard Strauss hinaus, die Sprünge und Brüche im Gesamtgefüge der Epoche in Klang umsetzen. Das hat Theodor W. Adorno mit Autorität nachgewiesen[9].

Wichtig im epochalen Zusammenhang sind nicht so sehr die Tondichtungen von Richard Strauss, die, wie *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Don Quixote* und *Don Juan*, an literarische Gestalten anknüpfen, die längst ihr Eigendasein außerhalb literarischer Zusammenhänge lebten, als vielmehr die Tondichtungen, die Geistesverfassungen und Seelenlagen der eigenen Zeit kompositorisch einfangen. Das gilt vor allem im Vergleich mit Gustav Mahler. Dabei ergeben sich Rückgriffe auf die Ära Bismarcks, die die Verklammerung beider Epochen im Medium der Musik zeigen. *Ein Heldenleben* und *Tod und Verklärung* stehen in Einklang mit der Heroisierungstendenz, der politische und militärische Ereignisse unterworfen waren. *Eine Alpensinfonie* thematisiert einen der beiden Hintergründe, Meer und Hochgebirge, die in der heroisch eingefärbten symbolischen Malerei der siebziger und achtziger Jahre eine dominierende

Rolle gespielt hatten. *Also sprach Zarathustra* schließlich verwendet das «poetische» Hauptwerk Nietzsches und überführt damit die «verborgene» Literatur der siebziger Jahre über begrenzte literarische Zirkel hinaus in die breite Öffentlichkeit der Jahrhundertwende. Die latente Musik der *Zarathustra*-Dichtung wird von Richard Strauss kongenial erspürt und aus dem Nur-Text erlöst. Straussens Rückgriffe auf die Literatur erscheinen damit innerhalb des epochalen Rahmens als Symptome eines Willens, der im Akt der Stilisierung beständig über sich hinausgreift.

Man kann die «Übertragung» Nietzsches in Musik auch mit literarischen Kategorien erfassen, und zwar als «Übertragung» in eine national nicht begrenzte, allgemeinverständliche «Sprache». Die Literarisierung der Musik hängt also mit der Internationalisierung zusammen, wie wir sie für die bildende Kunst und die Literatur generell feststellen konnten. Es genügt aber nicht, für die Literatur nur auf den Parallelismus zwischen der deutschen und den außerdeutschen Literaturen zu verweisen. Auch nach den spezifischen Bedingungen ist zu fragen. Nach den beiden Generationen, die die Ära Bismarcks bestimmten, tritt nun eine dritte Generation auf. Nicht nur wächst sie in das Kaiserreich hinein, ohne dessen Konstituierung als historisch-politischen Akt bewußt miterlebt zu haben: vielfach wird sie überhaupt erst nach der Reichsgründung geboren, wächst also im Kaiserreich auf, und das heißt wiederum: in das wilhelminische Zeitalter hinein. Bismarck ist für diese Generation zwar noch präsent, aber eher als eine Art mythischer Hintergrundsfigur, die ihren irritierenden Schatten auf die vordergründigen Ereignisse des Tages wirft. Wirklich verbunden dagegen weiß man sich dem jungen Kaiser. Es ist auffallend, wie zahlreich die Stimmen derer sind, die gerade in ihm den Garanten einer neuen Ära auch der Literatur sehen. Konrad Alberti, schon in der Ära Bismarcks einer der radikalsten Wortführer im Kampf der «Jungen» gegen die «Alten», hat diesen Hoffnungen 1888 in seiner Schrift *Was erwartet die deutsche Literatur von Wilhelm II.?* am beredtesten Ausdruck verliehen.

Die neue Generation teilt zwar mit dem neuen Monarchen den Glauben an eine neue, bessere, sozial gerechtere Welt; aber dieser Glaube sollte sich nur allzu bald verflüchtigen. Wichtiger ist, daß sie mit ihm, wie angedeutet, den leidenschaftlichen Stilwillen teilt, und zwar völlig unabhängig von der tatsächlichen stilbildenden Kraft des Einzelnen. Dieser Stilwille bestimmt besonders die neunziger Jahre und auch noch weite Strecken des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Wie die bildende Kunst, so sucht auch die Literatur Anregung und vor allem Anlehnung bei neuen Richtungen außerhalb der eigenen Grenzen. Die Verwertung der begierig aufgenommenen fremden Elemente geht dabei in wachsendem Maße über Plagiate und Imitationen hinaus und pendelt sich im Sinne eines gesamteuropäischen Parallelismus ein. Davon war bereits die Rede. Spätestens in der Mitte des wilhelminischen Zeitalters, um

die Jahrhundertwende, darf dieser Vorgang als abgeschlossen gelten. Der Roman geht bei Zola in die Schule und greift daneben auf Tolstoi zurück. Die Novelle zehrt von Tschechow und Maupassant. Im Drama dominiert der Einfluß Ibsens, neben dem recht bald Strindberg starke Wirkungen entfaltet. Die großen französischen Lyriker Baudelaire, Verlaine und Rimbaud werden jetzt ebenso leidenschaftlich rezipiert wie Swinburne und d'Annunzio. Die in die deutsche Literatur «Einfließenden» sind also generationsmäßig weit aufgefächert. Auch die rezipierende literarische Generation in Deutschland ist breiter gestreut als die beiden vorigen: die Geburtsjahre Gerhart Hauptmanns und Rudolf Borchardts, 1862 und 1877, markieren das.

Auch diese Öffnung auf die europäischen Literaturen hin, nicht nur der dominierende Stilwille, läßt die so weitgefächerte Generation, bei allen Unterschieden zwischen ihren bedeutendsten Vertretern, als eine einheitliche Generation erscheinen. Literarisch wird das durch die führenden Zeitschriften des wilhelminischen Zeitalters belegt. Sie sind Umschlagplätze zwischen den Literaturen, und es gibt keine unter ihnen, die sich nicht, offen oder verdeckt, der Förderung gesamteuropäischer Beziehungen verschrieben hätte. Übersetzungen, Hereinnahmen, Einschmelzungen nehmen breiten Raum ein. Der Stilwille versucht mit aller Energie Ausgleiche herbeizuführen. Die dichterische Übersetzung, die das Ziel hat, in der Übersetzung ein poetisch gleichrangiges Produkt zu liefern, erlebt eine Blütezeit. Stefan George, dem die Bedeutung des literarischen Stils für die Durchsetzung eines neuen öffentlichen Stils bewußter war als den meisten seiner Zeitgenossen, setzte auf diesem Sektor die unverrückbaren Maßstäbe. Hier ergeben sich Berührungspunkte zwischen den *Blättern für die Kunst* und der *Freien Bühne*, der späteren *Neuen Rundschau*, also zwischen einer nur für einen kleinen Kreis gedruckten und einer von Anfang an für die breite Öffentlichkeit bestimmten Zeitschrift, hier zeigt sich, daß der Stilzwang der Epoche über die einzelnen literarischen Richtungen, seien diese nun dezidiert oder diffus, dominiert.

Richard M. Meyer geht so weit, im Zeitschriftenwesen einen Lichtblick der neunziger Jahre zu sehen, die er im übrigen ihrer Unruhe wegen in dunklen Farben malt[10]. Er nennt namentlich – und geht darin, was Rang und Einfluß betrifft, kaum fehl – *Pan*, *Jugend* und *Simplicissimus*, also literarische Blätter, deren politisches Engagement differiert. Im *Pan* (1895–1900) herrschen die reinen Stilprobleme vor. In einer hybriden Zusammenfassung der verschiedenen Künste und der verschiedenen Stilvarianten soll der Stil des Zeitalters ingesamt hervortreten. In der *Jugend* (seit 1896) wird, humoristisch angereichert, der Zusammenhang zwischen den neuen Stiltendenzen und einem neuen gehobenen Lebensgefühl gepflegt. Das signalisiert bereits der Name. Der *Simplicissimus* (seit 1896) richtet sich mit außergewöhnlicher satirischer Schärfe gegen Auswüchse des gesellschaftlichen und politischen Lebens. Doch

ist auch das Engagement dieser Zeitschrift nicht von den Stilproblemen zu lösen. Rudolf Borchardt hat die ersten Jahrgänge des *Simplicissismus* als unübertroffenen Ausdruck eines aus Stilunsicherheit resultierenden Stilzwanges gewürdigt, die in den späteren Jahrgängen um sich greifende Kritik des wilhelminischen Zeitalters um der Kritik willen aufs heftigste verurteilt[11]. Beides spricht dafür, daß nirgends so sehr wie in dieser Epoche sämtliche Daseinsbereiche, quer durch alle Substanzen, Funktionen und Wertungen hindurch, aufs intensivste miteinander verknüpft sind. Die Literatur war, daran kann kein Zweifel bestehen, die große Nutznießerin dieses Zustandes und hat das mit großen Leistungen, die von keiner anderen Epoche der deutschen Literatur übertroffen worden sind, gelohnt.

ZWEITES KAPITEL

Drama

Der Beginn des Dramas des wilhelminischen Zeitalters ist leicht zu bestimmen, zumal er seit eh und je als Beginn der modernen deutschen Literatur überhaupt verstanden worden ist. Gemeint ist die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Schauspiel *Vor Sonnenaufgang* am 20. Oktober 1889 in Berlin, ein Theaterereignis an der Epochenwende also. Es war die zweite Aufführung der «Freien Bühne». Hinter diesem Namen verbarg sich kein subventioniertes oder kommerzielles Theaterunternehmen, sondern eine literarische Vereinigung mit dezidiert dramatischen Zielsetzungen. 1887 hatte das Pariser «Théâtre libre» unter der Leitung von Antoine in Berlin gastiert. Diese Gruppe unbekannter Schauspieler und Laien hatte nur moderne Autoren gespielt: Ibsen, Tolstoi, Turgenjew. Der Erfolg war durchschlagend gewesen, da das anspruchsvollere Publikum des allzu mühe- und reibungslos laufenden Spielplans der etablierten Bühnen überdrüssig war. Auch bestach das Ensemblespiel der Gäste, das die Substanz des jeweiligen Dramas reiner und zwingender zu vermitteln vermochte als ein beliebiges Konglomerat ausgeprägter Schauspielerindividualitäten. Nach diesem Gastspiel wurde die Forderung nach einem deutschen «Théâtre libre» immer dringender. Daß sich die großen Bühnen sporadisch dem neuen Drama, insbesondere Ibsen, geöffnet hatten, verschlug dabei nicht viel. Der Durchbruch des Neuen sollte programmatisch, nicht beiläufig, erfolgen.

Der entscheidende Anstoß zur Gründung einer deutschen «Freien Bühne» ging von Theaterkritikern aus, die immer die Leidtragenden in einer konventionell erstarrten und entarteten Theaterlandschaft sind. Im Frühjahr 1889, so berichtet Julius Hart, «trat eines Abends im Zuschauerraum des ‹Neuen Theaters› am Schiffbauerdamm, in der Zwischenpause der Vorstellung, Theodor Wolff, damals der Benjamin unter den Theaterkritikern . . ., an mich heran und sagte: ‹Sie und Ihr Bruder haben vor einiger Zeit eine Novitätenbühne für das neue Drama gründen wollen. Die Idee ist richtig. Ein ‹Théâtre libre› wäre auch für uns eine Notwendigkeit. Nun haben Maximilian Harden und ich die Absicht, einen neuen Versuch zu machen. Gehen Sie mit? Wir denken auch an Otto Brahm und Paul Schlenther. So könnten wir ‹Theaterkritiker› doch auch einmal durch und durch positive Arbeit leisten›[12].» Man traf sich bei Kempinski. Ein Rechtsanwalt, ein Finanzberater, ein Verleger, und zwar kein Geringerer als Samuel Fischer, wurden hinzugezogen. Die «Freie Bühne» wurde als geschlossener literarischer Verein gegründet. Das war ein geschick-

ter Schachzug, durch den die Zensur ausgeschaltet wurde. Man verzichtete auf kommerzielle Gewinne, bestand aber auf der Mitwirkung von Berufsschauspielern. Die geistig höherstrebenden unter ihnen wären, so wurde argumentiert, für das Unternehmen zu gewinnen. Als Leiter wurde, keineswegs widerspruchslos, Otto Brahm gewählt.

Otto Brahm (1856–1912) hat die «Freie Bühne» mit starker, oft starrer Hand geleitet. Das hat ihn ins Kreuzfeuer der Kritik gebracht. Brahm, ein Schüler Scherers, glaubte wie sein Lehrer, daß nur eine an den Naturwissenschaften orientierte Literatur Zukunft habe. Eine derartige Literatur aber sah er nur bei einigen skandinavischen, russischen und französischen Autoren verwirklicht: bei Ibsen, Björnson und Strindberg zumal, aber auch bei Tolstoi und den Brüdern Goncourt. Deren Werk, mehr: deren Richtung galt es durchzusetzen. Das machte Brahm zum Sündenbock für die konservative Kritik, die im neuen Drama nichts als Unrat witterte. Das machte ihn aber gleichermaßen zum Sündenbock für die jüngeren deutschen Literaten, die sich zugunsten älterer ausländischer Autoren um die Möglichkeit einer Aufführung ihrer Dramen betrogen sahen. Einer dieser Enttäuschten fragt, warum das so sei, und gibt die polemische Antwort: «Weil es Brahm nicht darauf ankam, verkannten deutschen Poeten aufzuhelfen, sondern darauf: der deutschen Literatur seinen eigenen Geschmack aufzuzwängen, und dieser Gedanke hieß: Naturalismus! Darum sollte aus aller Herren Länder der Naturalismus zuhauf geschleppt werden. Dichter, die nie Naturalisten gewesen sind, wie der Ideengrübler Ibsen und der Religionserneuerer Tolstoi, mußten durch geschickte Auswahl ihrer Werke mit dieser neuesten Modemarke abgestempelt werden, und so sollte vor dieser ganzen Galerie ausländischer sogenannter Naturalisten Jungdeutschland beschämt stehen und sich vornehmen, jetzt endlich auch naturalistisch zu werden[13].»

Diese Polemik ist so unrecht nicht. In der Tat hat Brahm seine Auswahl einem festen Programm zuliebe vorgenommen. In seinen *Kritischen Schriften*, die Paul Schlenther postum 1913 und 1915 herausgegeben hat, fand es literarischen Niederschlag. Nicht nur die Literatur des wilhelminischen Zeitalters, sondern nach ihr Literaturkritik und Literaturwissenschaft bis zum heutigen Tage haben dieses Programm ohne Abstriche akzeptiert. Daß man 1890 in München und 1891 in Wien «Freie Bühnen» nach Brahmschem Vorbild gründen wollte, wiegt in diesem Zusammenhang schwerer als die Gründung einer kurzlebigen «Deutschen Bühne» durch Bleibtreu und Alberti, die nur deutschen Dramatikern offenstehen sollte. Ob der sogenannte Naturalismus wirklich naturalistisch sei, ja ob es überhaupt Naturalismus gebe, hat dabei allerdings niemand gefragt. Hier machte ein einziger Mann von höchster Willenskraft literarisch Epoche. Julius Hart hat das, rückblickend, trefflich umschrieben: «Die Wahl Otto Brahms war sicher die beste. Noch jung, erschien er schon alt.

Er besaß eine jener Physiognomien, die von vornherein etwas Greisenhaftes an sich haben ... Eine durch und durch kühle, gelassene und ironische, keine poetische, aber eine stark kritische Natur. Gerade kein Anreger, kein Begeisterer, kein Entdecker und Pionier, kein Weiser neuer Wege und nicht schöpferisch – und das Jugendlose, Temperament- und Leidenschaftslose seines Wesens stand im Gegensatz zu dem Sturm- und Dranggeist der Jüngsten, zu aller ihrer Unruhe, Gärung und Ausgelassenheit und dem Genietreiben des Naturalismus. Darum aber war er eben der rechte Mann[14].» Der «rechte Mann» eröffnete die «Freie Bühne» mit den *Gespenstern* von Ibsen und setzte damit, was immer man sonst auch gegen seine Leistung einwenden mag, einen unverrückbaren Maßstab für das Drama der Zukunft.

Ibsen also als Maßstab und Vorbild und damit – hier muß man der zitierten Polemik zustimmen – denn doch kein reiner «Naturalist». Nicht lange würde sich verschleiern lassen, daß Ibsen auch im historischen und symbolischen Drama Großes geleistet habe, nicht nur im sozialkritischen. Der Bruch im Brahmschen Programm, in der Praxis notdürftig verdeckt, wurde im programmatischen Leitbild offenbar. Das hat für die Dramatik der folgenden Jahrzehnte unabsehbare Konsequenzen gehabt. Die jüngeren deutschen Dramatiker fühlten sich verpflichtet, auf das Programm eines literarischen Naturalismus zu schwören, zugleich aber berechtigt, im Stil des «Erznaturalisten» Ibsen jederzeit von dieser Linie ins Historische oder Symbolische auszuweichen. Darin ist Gerhart Hauptmann zeitlebens ein getreuer Schüler Ibsens geblieben. Nur wo der fanatische Versuch unternommen wurde, den Naturalismus faktisch, das heißt durch Theorie und nicht nur durch Analogie, zum Programm zu machen, nämlich bei Arno Holz, wurde das Vorbild Ibsen zuschanden. Als Ballast für die Theorie eines «konsequenten» Naturalismus, der sich vom Naturalismus als modischem Lippenbekenntnis strebsamer junger Literaten radikal unterschied, mußte es über Bord geworfen werden. Gerade das aber blieb wider alles Erwarten folgenlos für das deutsche Drama.

Die pure Präsenz der Ibsenschen Dramen auf den deutschen Bühnen des wilhelminischen Zeitalters zwang Literatur wie Öffentlichkeit in ihren Bann, was um so bemerkenswerter ist, als hier eine starke Zeitversetzung erfolgte. Die Reihe der Ibsenschen Gesellschaftsdramen stammt aus der Ära Bismarcks, gelangt aber erst in der folgenden Epoche zur vollen Wirkung: 1877 *Stützen der Gesellschaft*, 1879 *Ein Puppenheim*, 1881 *Gespenster*, 1882 *Ein Volksfeind*, 1884 *Die Wildente*, 1886 *Rosmersholm*, 1888 *Die Frau vom Meer*, 1890 *Hedda Gabler*. Die Reihe muß, Stück um Stück, genannt werden, ist sie doch in die deutsche Literatur eingegangen und ein konstitutiver Bestandteil derselben geworden wie sonst nur noch die Dramen Shakespeares. Selbst Strindberg, dessen Wirkung fast gleichzeitig einsetzte, hat es nicht auf den Integrationsgrad Ibsens bringen können. Die Ibsensche Dramenreihe gibt, in Analogie

zu den Bemühungen Zolas auf dem Gebiet des Romans, ein kritisches Gesamtbild der zeitgenössischen Gesellschaft, nicht panoramatisch wie bei Zola allerdings, sondern, dem Genre des Dramas gemäß, anekdotisch, modellhaft, exemplarisch. Daß Ibsen sehr dezidiert norwegische Verhältnisse meinte, minderte die Wirkung im kaiserlichen Deutschland nicht. Ibsens Gesellschaftskritik ist extrem und damit in Bausch und Bogen «übertragbar»: Dr. Stockmann im *Volksfeind* beispielsweise plädiert nicht für einen Wandel, sondern für eine Ausrottung der bestehenden Gesellschaft. Wenn Ibsen Gesellschaft sagt, ist immer zweierlei gemeint: der Staat im Großen und die Ehe im Kleinen. Ibsens Dramen präsentieren sich meist in der Form der Familientragödie. Damit aber sind sie zugleich mehr als das, nämlich politische Lehrstücke. Das private «Material» ist Medium, nichts als Medium. Dieser Aspekt ist bisher kaum beachtet worden.

Ibsen sieht die Ehe als Kernzone der bürgerlichen Gesellschaft. Er zeigt, daß diese Kernzone ausgehöhlt, zerfressen, durch Lügen substituiert ist. Die Tendenz ist, so überraschend das auch klingen mag, die gleiche wie in den Gesellschaftskomödien der Bismarck-Ära. Was aber dort, unter dem Einfluß des französischen Boulevardstücks, als harmlos und lächerlich präsentiert wurde, erscheint nun plötzlich in fahles Licht getaucht, wird unheimlich und beklemmend, verschlägt den Atem. Grau als Farbwert erzeugt im Ibsenschen Drama eine Atmosphäre des Grauens. Die Genauigkeit Ibsens geht über die fotografische Wirklichkeitstreue, wie sie die Programmatiker des Naturalismus forderten, weit hinaus: Ibsen hat, im Sinne der Bennschen Formel, als erster Dramatiker der Moderne den «Röntgenblick». Darin ist er Shakespeare verwandt. Er durchschaut seine Figuren, macht sie auch für den Zuschauer durchsichtig, und das um so mehr, je weniger die Figuren selber im Gefüge des Dramas, in dessen Handlung verstrickt, in der Lage sind, sich wechselseitig zu durchschauen. Diese Fähigkeit hat keiner der deutschen Nachläufer Ibsens besessen, und vielleicht ist die totale Integration seiner Dramen in die deutsche Literatur auch ein Resultat der Tatsache, daß er keinen ebenbürtigen deutschen Schüler besessen hat. Selbst Gerhart Hauptmann macht da keine Ausnahme. Die Elemente seiner Größe haben nichts mit Ibsen zu tun, und wo er etwas mit Ibsen zu tun hat, ist er alles andere als groß. Schon sein Erstling *Vor Sonnenaufgang*, der, literatur- wie gesellschaftsgeschichtlich, in die Reihe der Ibsenschen Dramen gehört, ist kein Höhepunkt dieser Reihe, sondern eher ein Tiefpunkt, der allerdings damit erklärt werden kann, daß es sich, im Rahmen der deutschen Literatur, um einen totalen Neuansatz handelte.

Der Neuansatz durch Gerhart Hauptmann ist, vergleichsweise, eine Simplifizierung Ibsens. Bei Ibsen tut die «kompakte Majorität» so, als ob die Gesellschaft intakt sei; gegen diese Meinung laufen die Protagonisten im Namen des «neuen» Menschen, der «neuen» Gesellschaft Sturm. Bei den deutschen

Nachahmern Ibsens hingegen, erstmals in *Vor Sonnenaufgang*, begehren junge Idealisten gegen verrottete Zustände leidenschaftlich, wenn auch gelegentlich allzu theoriebefangen, auf. Das scheint dasselbe Verfahren zu sein. Eine leichte, aber schwerwiegende Akzentverschiebung allerdings wird meist übersehen. Shaw[15], einer der besten Kenner Ibsens, hat festgestellt, daß bei Ibsen gerade die «idealistischen» Figuren die schuldhaften seien. Nicht das Verstricktsein in problematische gesellschaftliche Verhältnisse ist Schuld, sondern der idealistische Glaube, sie rein und ohne Rest lösen zu können. Die Protagonisten Ibsens sind nicht Sprachrohre des Dichters, seine Gestalten können sich nicht im Sprechen erschöpfen. Als genuiner Tragiker ist Ibsen von der Unlösbarkeit der aufgeworfenen Probleme überzeugt: darum ist er kein Moralist. Shaw, der das erkennt, *ist* Moralist. Auch die deutschen Nachfahren Ibsens sind Moralisten; aber sie erkennen diesen spezifischen Zug Ibsens nicht. Auch Otto Brahm scheint ihn, in sein Programm befangen, nicht erkannt zu haben. Er muß aber festgehalten werden, weil damit deutlich wird, daß alle späteren Abweichungen von der «naturalistischen» Linie bereits in den scheinbar rein «naturalistischen» Dramen Ibsens angelegt sind. Indem er Ibsen zum Leitbild erhob, glaubte Brahm dem Naturalismus zum Siege zu verhelfen; in Wahrheit hielt er, handfest und hautnah, das tragische Drama lebendig. Nach der Rezeption des Wagnerschen Musikdramas ist die Rezeption des Ibsenschen Gesellschaftsdramas das zweite große und bis in die Gegenwart mit unverminderter Stärke nachwirkende Ereignis in der Theatergeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Daneben mutet Gerhart Hauptmanns Sensationserfolg von 1889 bescheiden an. Die Mittel des jungen Hauptmann waren weder neu noch mit besonderem Geschick eingesetzt. Die Widmung der Buchausgabe an Bjarne P. Holmsen nennt diejenigen, die hier stärker als Ibsen eingewirkt hatten: Arno Holz und Johannes Schlaf, die sich in ihrem literarischen Erstlingswerk hinter dem Pseudonym dieses fiktiven skandinavischen Autors verborgen hatten. Minuziöse, an keinem einzigen Punkt über das sinnlich Wahrnehmbare hinausgehende Deskription von Situationen und Vorgängen, totale Einbettung der Figuren in dieselben und damit ein neues, vom Autor nicht mehr ästhetisch, sondern naturwissenschaftlich begründetes Werkgefüge: nach diesen Prinzipien von Holz und Schlaf ist *Vor Sonnenaufgang* gearbeitet. So sehr auch der Stoff schockierte, so wirkten sich in diesem Schock doch recht eigentlich die Impulse des neuen Stils aus. Der aber war unangreifbar, weil er bis auf die platteste, nackteste Realität reduziert war. Zielscheibe der Angriffe wurde infolgedessen das, was auf der Bühne vorging – als der betrunkene Bauer Krause seine eigene Tochter belästigt, ertönte der Zwischenruf: «Sind wir denn hier in einem Bordell?» –, oder auch das, was selbst Hauptmann in die Imagination des Zuschauers verlegte – als Martha hinter der Bühne nieder-

kommt und auf der Bühne nach einer Hebamme gerufen wird, schleuderte der Führer der Opposition, ein Arzt, eine Geburtszange auf die Bühne, ein eingeplanter Protest ganz offensichtlich. Der Skandal schlug Wellen bis in den politischen Bereich. Im preußischen Abgeordnetenhaus fiel das böse Wort vom «intellektuellen Bordell», und der Polizeipräsident war prompt mit der Meinung zur Hand: «Es muß mit der ganzen Richtung aufgeräumt werden.» Das hieß denn doch die ganze Richtung überschätzen. So konnte Paul Schlenther seiner Flugschrift über die «Genesis der freien Bühne» zurecht den ironischen Titel geben: *Wozu der Lärm?*

Der neue Stil allerdings konnte nicht überschätzt werden; dafür traf ihn das schlimmere Schicksal, verwässert oder verfälscht zu werden, bevor er sich überhaupt durchgesetzt hatte. Die innovatorische Leistung von Arno Holz kam weder unmittelbar zum Tragen noch wurde sie im nachhinein anerkannt, zumal man in seinem Falle den Selbstaussagen mißtraute. Was gegen Holz gekehrt wurde, läßt sich aber auch für ihn ins Feld führen. Durch seinen fanatischen Hang zum Theoretisieren, so hieß es, habe er sein Dichtertum gefährdet, ja zerstört. Gerade bei Holz aber, so sehr er auf separate Publikation seiner Theorie drängt, besteht zwischen Theorie und Praxis ein permanentes Wechselverhältnis. Theorie ist bei ihm immer Programm und Apologie zugleich. Die Widersprüche in seiner Theorie ergeben sich durchweg aus dieser doppelten Funktion, erweisen sich aber eben deswegen als für die Praxis fruchtbar. Der zweite Vorwurf lautet, daß Arno Holz durch die Zusammenarbeit mit Johannes Schlaf den Rang der schöpferischen Einzelpersönlichkeit, die einzig und allein Literatur fördern könne, in Frage gestellt habe. Das sei Holz schlecht bekommen, wofür man den späteren Zwist mit Schlaf, in dem beide Kontrahenten auf ihre jeweiligen Individualleistungen pochten, anführen konnte. Gerade das aber beweist nichts gegen die Zusammenarbeit. Nicht nur ist sie, vor allem auf dem Gebiet des Dramas, schon Jahrhunderte vor Holz und Schlaf praktiziert worden, sie hat auch zwei der wichtigsten Werke der Epochenwende um 1890 gezeitigt.

So sehr sich Arno Holz (1863–1929) und Johannes Schlaf (1862–1941) später in überdimensionalen Werkentwürfen versucht haben: rein funktional haben sie ihre frühen gemeinsamen Werke, den Prosaband *Papa Hamlet* (1889) und das Sozialdrama *Die Familie Selicke* (1890), nie wieder erreicht. Treibende Kraft war ohne Frage Arno Holz: auf dem Sektor erzählender Prosa sollte Zola übertroffen werden, auf dem Sektor des Dramas Ibsen. Übertreffen hieß für Holz, die von jenen Vorbildern angelegten Linien weiterzuziehen, «konsequenter», «moderner» zu sein als sie, die sich von den Voraussetzungen der tradierten Poetik noch nicht voll zu lösen vermochten: Zola nicht von der aus Handlungssträngen gewobenen Erzählung, Ibsen nicht von einem von der Exposition über die Klimax zur Katastrophe führenden Drama. In der *Familie*

Selicke erfolgt eine radikale Reduktion der Handlungselemente. Während Hauptmann in *Vor Sonnenaufgang* Zustände immerhin noch im Medium einer Handlung vorführte – selbst sein theoretisierender Sozialreformer Loth, Sprachrohr des Autors, greift in die Handlung ein –, verzichten Holz und Schlaf darauf fast ganz. Was an Handlung vorkommt, ist rudimentär. *Die Familie Selicke* ist, wie Soergel sagt, «ein Drama des qualvollen Harrens»[16]. Der Zeitablauf des Geschehens gehorcht den Gesetzen der empirischen Wirklichkeit, nicht denen der Bühne. Fontane, im Erfassen von Bühnenwerken versiert wie kaum ein anderer Kritiker jener Zeit, erkannte denn auch: «Diese Vorstellung wuchs insoweit über alle vorhergegangenen an Interesse hinaus, als wir *hier* eigentlichstes Neuland haben. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu[17].» Literaturgeschichtlich allerdings erfolgte diese Scheidung so, daß die Zukunft dem Alten im Gewand des Neuen, nicht aber dem konsequent Neuen gehören sollte, dessen Konsequenz im Rahmen dramatischer Möglichkeiten absurd erscheinen mußte.

Was geschieht in der *Familie Selicke*? Indem wir diese Frage stellen, erkennen wir, daß wir nicht eigentlich das Drama als Bühnenwerk, sondern die in diesem Werk eingefangene Wirklichkeit meinen, also die realen Verhältnisse besagter Familie. Am Weihnachtsabend wartet diese Familie, Mutter, erwachsene Tochter, zwei jüngere Söhne, ein achtjähriges todkrankes Töchterchen, auf den Vater. Sie wartet vergeblich: der Vater ist wieder trinken gegangen. Der Untermieter der Familie, ein junger Theologe, hat seine erste Pfarrstelle erhalten und will die älteste Tochter aus dem schlechten Milieu herausreißen, analog zu den Bestrebungen Loths in Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Soweit der erste Akt. Im zweiten Akt, der weit nach Mitternacht spielt, kommt der Vater angetrunken nach Hause. Seine anfangs gute Laune wandelt sich unter den Vorhaltungen der Familie zu wütendem Toben. Er schläft schließlich erschöpft ein. Das kranke Kind stirbt. Der dritte Akt: Vater und Mutter haben sich vollends entfremdet. Die älteste Tochter schlägt die Hand des jungen Theologen aus; sie sei zu Hause als Versöhnerin unentbehrlich. Das Versprechen des Theologen, wiederzukommen, klingt resigniert. Das tröstende Wort versinkt in der Trostlosigkeit des Milieus. Dieses wiederum erscheint als Abbild der Trostlosigkeit der Welt schlechthin.

Die Konsequenz von Arno Holz bestand nicht zuletzt darin, daß er alles, was ein Endpunkt dieser Konsequenz zu sein schien, immer wieder neu in einen Anfangspunkt verwandelte. So beruhigt er sich denn nicht beim spezifischen Stil der *Familie Selicke*. Das gilt in doppelter Hinsicht. Erstens will er das minuziöse Ineinssetzen des Bühnengeschehens mit der empirischen Wirklichkeit weiter verfeinern; zweitens will er sich nicht mit einem Ausschnitt aus dieser Wirklichkeit begnügen, sondern durch Addition derartiger Ausschnitte die Gegenwart insgesamt erfassen. Holz projektiert einen Zyklus von

zehn Dramen unter dem Titel *Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen.* Ehrgeizig wie nur einer, tritt er damit nicht nur in Konkurrenz zu der Ibsenschen Dramenreihe, diesem «verborgenen» Zyklus, sondern versucht zugleich das «offenbare» zyklische Baugesetz, wie er es im Roman bei Zola vorfand, auf das Drama zu übertragen. Der Zyklus von Holz war angelegt als umfassendes und abschließendes Bild einer sich ihrem Ende zuneigenden Epoche. Im Laufe der Arbeit, die sich länger hinzog als erwartet und dann überhaupt nicht zum Abschluß gebracht wurde, wandelte sich das «Ende» zur «Wende». Der Zyklus verklammerte nunmehr zwei Jahrhunderte und setzte das Wechselspiel ihrer steigenden und fallenden Tendenzen gegeneinander. Der literarische Produktionsprozeß wurde mit dem Epochenablauf in eins gesetzt: das ging weit über die Ineinssetzung von Bühnengeschehen und Realität in der *Familie Selicke* hinaus.

In dieser Ausweitung liegen die tieferen Gründe für das Scheitern des Projekts verborgen. Nicht ein Erlahmen des Autors ist dafür verantwortlich zu machen, daß nur drei der zehn geplanten Dramen vollendet wurden, sondern die Auslieferung des Werkwachstums an das Epochenschicksal. Daß dabei auch das Werkwachstum aus den Fugen geriet, versteht sich fast von selber. Das erste der drei Dramen hielt sich vom Umfang her noch in den Grenzen eines abendfüllenden Stückes und damit, wenn auch nur sporadisch, auf den Spielplänen der deutschen Bühnen, das zweite sprengte sie und wuchs auf das Doppelte, das dritte gar, in neuerlicher Doppelung, auf das Vierfache des Umfangs an. Das verbot die Aufführung unter den gegebenen Theaterverhältnissen, zumal Holz nicht ein Praktiker war, der – ein gesteigerter und zugleich reduzierter Wagner – sich sein eigenes Theater für seine Dramen zu erkämpfen gewillt war. Im Gegenteil: mit einer fast selbstzerstörerischen Lust insistierte er auf der Unspielbarkeit seiner meisterlichen Werke und lieferte, parallel dazu und erneut in Gemeinschaftsarbeit, dem existierenden Theater gediegene Gebrauchsware (*Traumulus*, 1904, mit Oskar Jerschke). Damit wurde dem Theater der Schwarze Peter zugeschoben, zugleich aber auch der befruchtende Einfluß der lebendigen Bühne für den *Berlin*-Zyklus allmählich eliminiert. Da war Gerhart Hauptmann konzilianter und geschäftsklüger.

Die drei Dramen des Zyklus, die Arno Holz vollendete, *Sozialaristokraten* (1896), *Sonnenfinsternis* (1908) und *Ignorabimus* (1912), handeln, nacheinander, von Literatur, bildender Kunst und Wissenschaft, gehen also vom eigenen Medium aus und zielen auf den Bereich, dem sich die Literatur seit Wilhelm Scherers forderndem Aufruf, es den Naturwissenschaften gleichzutun, anzunähern bestrebte. Dabei wird – auch das ist konsequent – das eigene Medium ironisiert, dem angezielten Bereich, der Wissenschaft, aber eine außerordentliche Achtung entgegengebracht. *Sozialaristokraten*, eine Komödie, spielt in Literatenkreisen. Durch schonungslose Darstellung der geistigen

Unterschicht will Holz die Unterströmungen der Epoche aufdecken. Er nimmt sich den Friedrichshagener Kreis, dem er selber nahestand, zum Modell, also eine Gruppe zutiefst bürgerlicher Autoren, die sich in ihrer Rolle als «Edelanarchisten» gefielen. Bruno Wille, das Zentrum des Kreises, tritt in der Komödie als Dr. Gehrke auf. Er sitzt eine Geldstrafe von dreißig Mark drei Tage lang in einem recht gemütlichen Gefängnis ab, um am Ende zum Reichstagsabgeordneten zu avancieren. Als Styczinski geistert Stanislaw Przybyszewski durch die Szenen. Zur Charakteristik dieser Figuren, die auf «Durchsichtigkeit» hin angelegt waren, bedient sich Holz der Montage. Passagen aus den Schriften Willes und Przybyszewskis werden, wie Walter Beimdick nachgewiesen hat[18], wortwörtlich den jeweiligen Figuren in den Mund gelegt. Die Authentizität der Äußerungen charakterisiert und entlarvt zugleich. Als satirisches Verfahren erinnert das nicht so sehr an den *Simplicissimus* als vielmehr schon an die *Fackel* von Karl Kraus, dem Arno Holz in seinem fanatischen Starrsinn verwandt ist. Der Autor selber tritt, in unausgereifter Gestalt, als Verfasser der «Lieder eines Schmetterlings» auf und wird – auch das ist autobiographisch fundiert – dem Gelegenheitsdichter Oskar Fiebig entgegengesetzt, der lebendigsten Gestalt von Holz, die ähnliche Gestalten Hauptmanns, etwa den Kollegen Crampton, weit übertrifft, aber ihrer sehr dichten Substanz wegen die großen Schauspieler der Epoche, die das Unausgefüllte mit eigener Substanz füllen wollten, nicht reizen konnte.

Auch in *Sonnenfinsternis* begegnet uns der Autor in verschlüsselter Form, diesmal sogar als Zentralfigur. Der Maler Hollrieder ist aus der Substanz des in über zehn weiteren Arbeitsjahren gereiften Dichters geschöpft. Die Reife dieser Gestalt läßt darauf schließen, daß Holz den *Berlin*-Zyklus nicht nur mit der Epoche, sondern auch mit seiner eigenen künstlerischen Entwicklung synchronisiert wissen wollte. In Hollrieder ist das Ringen um eine «neue» Kunst personifiziert. Ein Jahrzehnt lang hat er versucht, die Natur mit äußerster Treue wiederzugeben. Der Fanatismus, mit dem er sich seiner Aufgabe widmet, entspricht völlig dem Fanatismus von Holz. Die Tatsache, daß selbst ein Maler an der empirischen Wirklichkeit scheitert, dient Holz dabei zur Apologie seines eigenen literarischen Schaffens. «Technik!» ruft Hollrieder aus, «der erste beste Grasfleck im Sonnenschein schlägt die ganze Malerei tot!» Hollrieder versucht den toten Punkt zu überwinden, versucht Stil und Substanz ins Gleichgewicht zu setzen. «Nicht *was* ich malte, *wie* ich es malte, war mir früher die Hauptsache. Heute weiß ich's! Beides! Das ist kein Erster, bei dem diese Waage nicht gleichsteht!» Diese Absage an die Dominanz des Stils ist aber gleichzeitig die Proklamation eines Stils, der, an die Substanz des «Wirklichen» gekettet, nur als Stilzwang bezeichnet werden kann. An diesem Stilzwang geht Hollrieder, analog zu Holz, zugrunde, wobei Holz das private Schicksal Hollrieders, den Verlust der Geliebten Beatrice, ausweglos in diesen

Untergang einbindet. In der Konfrontation der Kunst mit der Wirklichkeit unterliegt die Kunst, gleichgültig, ob es sich dabei um Malerei oder Literatur handelt. *Sonnenfinsternis* ist die Tragödie des «konsequenten Naturalismus» oder, weiter gefaßt, die Tragödie der «Stilkunst» schlechthin.

So ist es zu verstehen, daß Holz im dritten Werk des Zyklus, *Ignorabimus*, ganz darauf verzichtet, irgendeine der Künste zu thematisieren oder von ihr aus zu argumentieren. Das Problem der Erkenntnis, im fanatischen Suchen nach dem zeitadäquaten Stil bereits in *Sonnenfinsternis* keimhaft angelegt, wird an die Wissenschaft delegiert. Wie in den beiden vorhergehenden Dramen wird privates Schicksal an das zentrale Problem geknüpft: das Ideendrama Holzscher Prägung bleibt immer auch Familiendrama. Darin erweist sich Holz, weit vor Hauptmann, als legitimer Erbe Ibsens. Das Spannungsfeld von *Ignorabimus* ergibt sich aus den Divergenzen zwischen dem naturwissenschaftlichen und dem spiritistischen Schrifttum der Epoche, das Holz in seiner typischen Montagetechnik verwertet. Gegeneinander stehen der weltmännische Gelehrte Dufroy-Regnier, der fanatische Forscher Dorninger und der wissenschaftliche Außenseiter und Sektierer Brodersen. Zu diesen dreien treten die Tochter Dufroy-Regniers und der Baron Uexküll: mit äußerster figurativer Ökonomie baut Holz sein überdimensionales Werk auf. Schon der erste Herausgeber der Werke von Arno Holz, Hans W. Fischer, erkannte, daß sich die Dramen des *Berlin*-Zyklus nicht nebeneinanderlagern, sondern übereinandertürmen, und zwar in Form einer umgekehrten Pyramide. Schon im dritten Werk war die «Basis» dieser umgekehrten Pyramide so breit geworden, daß Holz die Arbeit einstellen mußte. Nicht mehr Konsequenz, nur noch radikaler Verzicht half hier weiter: was Arno Holz angelegt hatte, vollendete, indem er auch das Strukturprinzip an die epochale «Realität» delegierte, Karl Kraus in seinem monströsen Großdrama *Die letzten Tage der Menschheit*.

Es fällt schwer, neben Arno Holz und seinen Arbeiten, die gerade in ihrem Scheitern rückhaltlose Bewunderung abnötigen, Gerhart Hauptmann (1862–1946) Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Zeitgenossen der beiden jungen Dichter hatten es da leichter; sie sahen nur, «wie das, was Arno Holz einsam in seinem Grüblerstübchen sich ertüftelt hatte, wie eine neue Offenbarung in die Seele eines anderen jungen Ringers strahlte, der dann bald der letzte und gewaltigste Machthaber der literarischen Revolution werden sollte»[19]. Daß Hauptmann Revolutionär war, dafür sprach der Theaterskandal von 1889. Daß dieser Skandal eine der erfolgreichsten literarischen Laufbahnen einleitete, die die deutsche Literatur überhaupt kennt, macht stutzig, läßt sich aber immer noch mit Verweisen auf die Anfänge Goethes oder Schillers legitimieren. Die Problematik Hauptmanns wird erst sichtbar, wenn man erkennt, daß bei ihm auf jenen Anfang eben nicht eine permanente Entwicklung

zu einer, sei es epochal, sei es personal begründeten Klassizität hin erfolgte, sondern daß seine Wirkung in einer Domestizierung des initiatorischen Skandals begründet war. Der Erfolg von *Vor Sonnenaufgang* sollte permanent werden: Hauptmann spielte durch Jahrzehnte hindurch die Rolle eines Klassikers des Anti-Klassischen, pflegte die Konvention des Un-Konventionellen. Trotz zahlreicher Rückschläge hielt Hauptmann diese Rolle mit einer Konsequenz durch, die nun ihrerseits bei aller Kritik Bewunderung abnötigt. Diese Konsequenz ist in der Person Hauptmanns gegründet. Das gilt außerliterarisch: der schüchtern-schmale junge Autor der Skandalpremiere von 1889 wurde im Laufe der Jahrzehnte – bis in die Besatzungszeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hinein – zur repräsentativen öffentlichen Figur, voluminös und eine gewisse Ähnlichkeit mit Goethe naiv-ergreifend mit ins Spiel bringend. So hat ihn Thomas Mann im *Zauberberg* als Peeperkorn porträtiert. Das gilt innerliterarisch: sämtliche Dramen Hauptmanns zehren von einer schier unerschöpflichen persönlichen Substanz, die sich in Figuren umsetzt, die eine Eigenexistenz außerhalb ihres Schöpfers zu führen in der Lage sind.

Die Bewertung Gerhart Hauptmanns hat sich im Laufe der Jahrzehnte stark verschoben. Für die Zeitgenossen, insbesondere im wilhelminischen Deutschland, galt es ein für allemal als ausgemacht, daß diejenigen Dramen als Meisterwerke anzusprechen seien, in denen sich Stiltendenzen der Epoche rein und unvermischt ausprägten: der «Naturalismus» in den *Webern*, die «Neuromantik» in der *Versunkenen Glocke*. Die Nachlebenden schätzten die Werke gemischten Stils höher ein, von denen die Zeitgenossen nur den Mißerfolg auf dem Theater zu melden wußten, zum Beispiel *Und Pippa tanzt* oder *Die Ratten*. Diese starke Schwankung in der Bewertung wird hier nur darum vermerkt, weil sie in das Zentrum des Hauptmannschen Schaffens führt. Dieses wird nicht, wie etwa bei Arno Holz, theoretisch getrieben oder auch gezügelt. Kein großer Dichter der Jahrhundertwende ist so wenig Theoretiker wie Hauptmann. Er schafft instinktiv. Dabei nimmt er nun allerdings mancherlei Theorie zu Hilfe, die er bei anderen Autoren findet, sei es bei der Lektüre, sei es im Gespräch, verwendet sie aber nur soweit, als er sie der eigenen Substanz zu amalgamieren vermag. Er liest – mehr enthusiastisch-wahllos als kritisch-selektiv – Marx, Darwin, Haeckel, Nietzsche, er diskutiert mit den Brüdern Hart, mit Wille, mit Bölsche. Der initiatorische Effekt der Lektüre von *Papa Hamlet* wurde bereits erwähnt.

Zu den Propheten der «neuen» Zeit, insbesondere zu Darwin und Haeckel, hat sich Hauptmann zeitlebens bekannt: dieses Bekenntnis konnte das eigene Werk nur aufwerten. Die frühen Weggefährten aus der Zeit von 1885 bis 1889 hat er später gern verleugnet: sie konnten seiner Bewertung nur abträglich sein, ließen sich doch weite Strecken seines späteren Schaffens auf ihre Anre-

gungen reduzieren. Gerade dieser von Hauptmann befürchtete Einwand läßt sich aber umkehren und für ihn ins Feld führen. Seine spezifische Fähigkeit lag nämlich darin, mannigfache und zum Teil divergierende Einflüsse aufzunehmen und seiner «gemischten Natur» gemäß zu verarbeiten. Dieser Eklektizismus hat Größe, in ihm zeigt sich in der Tat eine strukturelle Ähnlichkeit mit Goethe, bei einem allerdings erschreckend geringeren Grad an geistiger Bewußtheit. Die Vielfalt seiner Natur ging auch mit der Vielfalt der Einflüsse, denen er sich unterwarf, eine Verbindung ein, in der, sozusagen, Gemischtes mit Gemischtem erneut gemischt wurde. Das machte das Unerschöpfliche der Hauptmannschen «Substanz» aus. Da Hauptmann sämtliche Elemente der Epoche an sich band, war auch jeder Impuls, der von ihm ausging, epochal. Hauptmann schrieb immer an mehreren Werken zugleich: daraus spricht nicht Unentschiedenheit, sondern höchste, instinktgegründete Sicherheit. Je gemischter im oben angedeuteten Sinne das Werk zutage tritt, desto repräsentativer ist es. Je willenloser es sich gibt, desto größer ist der schöpferische Wille, der sich in ihm ausprägt. Das macht die Paradoxie Hauptmanns aus.

Nach dem sensationsumwitterten Erstling von 1889 folgen die Dramen nun Jahr um Jahr, Schlag auf Schlag: 1890 *Das Friedensfest*, 1891 *Einsame Menschen*, 1892 *Die Weber*, 1893 *Hanneles Himmelfahrt*. Der Autor, der sich zu Beginn einer neuen Ära so nachdrücklich öffentliches Gehör verschafft hatte, schickte sich an, diese Ära zu begleiten, ohne auch nur einen einzigen Augenblick in seiner repräsentativen literarischen Rolle zu erlahmen. Kein Wunder, daß ihm schon früh die Führung zugesprochen wurde. Mochte George als Stilkünstler profilierter sein, mochten die Brüder Mann Werke von weit höherem Problemgehalt liefern: das wilhelminische Zeitalter sah sich literarisch durch Gerhart Hauptmann vertreten. Dabei spielte natürlich mit, daß das Drama als Gattung stärker auf Öffentlichkeit zielt als Lyrik und Roman. Aber in diesem Zusammenhang ist es eben bezeichnend, daß Hauptmann sich früh und mit großer Entschlossenheit für das Drama entschied; von selber ergab sich das nicht. Nach der Veröffentlichtung der Prosaskizze *Bahnwärter Thiel* (1887) schien der Weg zunächst in die andere Richtung zu weisen: auf den großen sozialen Roman. Daß Hauptmann schließlich auch diesen lieferte (*Der Narr in Christo Emanuel Quint*, 1910), hebt die Entscheidung für das Drama und damit die größtmögliche Öffentlichkeit nicht auf; der Roman erschien, nachdem Hauptmann als öffentliche Gestalt fest etabliert war, er bestätigte seine Stellung als führender Dramatiker, konnte sie aber nicht mehr modifizieren. Nicht nur in der Funktion, sondern auch in der Tendenz darf Gerhart Hauptmann als repräsentativ gelten. Allzu gern hat man ihn im blinden Glauben an einen scheinbar urgegebenen Antagonismus zwischen «Geist» und «Macht» als den großen Gegenspieler seiner Epoche gesehen, ja geradezu als eine Gegenfigur zu Wilhelm II. Dabei ergibt sich für den vorurteilsfreien Blick eine

überraschende Parallelität zwischen den sozialen Zielsetzungen, wie sie Wilhelm II. nach seiner Thronbesteigung proklamierte, und den Forderungen, die Hauptmann, nicht weniger öffentlich, von der Bühne herab erhob.

Es ist nur selten beachtet worden, daß die Opfer des gegenwärtigen Sozialgefüges bei Hauptmann keineswegs nur die Ärmsten der Armen sind. *Vor Sonnenaufgang* spielt unter Neureichen, Bauern, die durch die Entdeckung von Kohle auf ihrem Grund und Boden unerwartet zu Geld gekommen und dadurch korrumpiert worden sind. Die beiden folgenden Dramen, *Das Friedensfest* und *Einsame Menschen*, spielen in gehobenem bürgerlichem Milieu. Stärker als im Erstling tritt der Einfluß Ibsens zutage. Nie war Hauptmann Ibsen näher als im *Friedensfest*, seinem am strengsten gefügten Stück. Schon früh zeigt sich, daß Hauptmann bestimmte Schwächen – hier die allzu lockere Szenenverknüpfung des Erstlings – im jeweils folgenden Werk auszugleichen versucht, mehr noch: daß die einzelnen Werke komplementär zueinander stehen. Der Blick auf das Ganze führt daher bei Hauptmann notwendigerweise zu einem positiveren Urteil als der Blick auf das Einzelwerk. *Das Friedensfest* wird im Untertitel als «eine Familienkatastrophe» bezeichnet. Hauptmann verwendete Ereignisse aus dem Hause Wedekind: bürgerlichen Häusern wurde jetzt im Trauerspiel das gleiche Interesse entgegengebracht wie früher fürstlichen Häusern, eine tiefgreifende Unterwanderung der Tradition, die sich allerdings auf ältere Muster aus dem 18. Jahrhundert berufen konnte. Sechs Jahre lang waren Vater und Sohn einander entfremdet, weil der Sohn die Hand gegen den Vater erhoben hatte, als dieser die Mutter im Beisein der Dienstboten beleidigte. Nun versucht man am Weihnachtsabend eine Versöhnung herbeizuführen. Ob die Annäherung von Dauer sein wird, ob neuerliche Entfremdung eintreten wird: das bleibt offen. Eine Atmosphäre der Ausweglosigkeit herrscht. Der Mensch ist willenlos, ist durch Anlage und Umwelt bedingt. Anders als in der *Familie Selicke* ist in der Familie des *Friedensfests* die Hoffnungslosigkeit nicht von sozialer Not eingetrübt. Gerade das steigert die tragische Intensität.

Für seine Argumentation verwendet Hauptmann im *Friedensfest* die meistdiskutierten wissenschaftlichen Theorien der Zeit: die Milieutheorie und die Vererbungstheorie. Rücksichtslos vermischt er beide und schert sich nicht darum, daß sie, streng gefaßt, einander ausschließen. Auch das Drama *Einsame Menschen* hängt mit der Wissenschaft der Zeit zusammen. Hauptmann versucht seinen wissenschaftlichen Glauben – nur mit dieser paradoxen Formel kann man ihn fassen – zu artikulieren: den Glauben an einen «Neumenschen», der, seinerseits an eine bessere Zukunft glaubend, diese tätig herbeiführen wird. Aber Johannes Vockerath, ein Geistesverwandter Loths, besitzt – und das setzt das Drama in Gang – persönlich zu wenig Kraft, um die «neue» Zeit mitzuschaffen. Von seiner Frau Käthe fühlt er sich nicht verstan-

den, zu der deutsch-russischen Studentin Anna Mahr dafür um so stärker hingezogen. «Für meine Natur kann ich nichts»: Wehleidigkeit tritt an die Stelle von Entscheidungen. Vockerath geht ins Wasser; die alten Ordnungen tragen ihn nicht mehr, die neuen noch nicht. Der Freitod Vockeraths, psychologisch zwingend begründet, wirkt peinlicher als die feige Flucht Loths. Entscheidungslosigkeit bei ausgesprochenem Veränderungswillen: auch das darf als Zug der Zeit gelten.

Neben das Drama des Einzelnen, Vereinzelten, an seiner Vereinzelung zugrunde Gehenden stellt Hauptmann im Zuge der ihm eigenen Komplementarität das Massendrama: *Die Weber*. Thema und Tendenz waren nicht neu, waren am allerwenigsten revolutionär, wie es die politische Opposition gegen Hauptmann lauthals beklagte. Neu war die Anreicherung mit Lokalkolorit: Milieu und Dialekt waren schlesisch. Hier erstmals kam die Herkunft Hauptmanns, seine Jugend als Sohn eines Gastwirts aus Schreiberhau, sein instinktsicheres Erfassen der Sprachgestik einfacher Leute, voll zum Tragen. Ein subtiles Gehör und ein scharfes Auge waren auf die Wirklichkeit gerichtet und sicherten deren peinlich genaue Übertragung in Bühnensituationen. Thematisch sind *Die Weber* ein historisches Drama: der Aufstand der schlesischen Weber im Jahre 1844 konnte weder als Stoff erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchen, noch ließ er sich als Parallele zu den sozialen Zuständen der neunziger Jahre verstehen. *Die Weber* sind, zwei Jahre nach der neuen Sozialgesetzgebung, ein ehrenwerter aber verspäteter humanitärer Appell; als Umsturzdrama konnten sie nur von reaktionären Cliquen mißverstanden werden. Das wird besonders deutlich, wenn man Hauptmanns Drama tendenziell mit den situationsgezeugten, genuin revolutionären Weber-Gedichten Heines und Freiligraths vergleicht.

In den *Webern* häuft Hauptmann fünf Akte lang menschliches Elend an, aber eben diese Anhäufung, hinter der keine bewußt wirkungssteigernde Gliederung des Materials steht, beweist, daß Hauptmann hier weniger eine Tendenz verfolgt als vielmehr einem Stilzwang unterliegt. Nur noch das Elend, das massenhafte mehr als das individuelle, reizte zur Gestaltung. Schiere Quantität wird zum Gestaltungsprinzip, ein schon in der Ära Bismarcks bei historischen Dramen bewährtes Verfahren. Was das Theater der Meininger als bunten Farbenrausch lieferte, lieferte das Theater des Naturalismus Grau in Grau, wobei an die Stelle festumrissener Typen diffuse Charaktere treten. Nicht nur die einsamen Einzelnen, auch die in der Masse Verlorenen fallen bei Hauptmann in diese Kategorie. Wie wenig Hauptmann hier schied, wie sehr seine Mischtechnik die Grenzen zwischen Geschichte und Gegenwart verwischte, zeigt sein *Florian Geyer* (1896). Der Bauernaufstand aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wird in derselben dramatischen Technik aufgearbeitet wie der Weberaufstand aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Genaue

Milieustudien gehen der Niederschrift voraus; Farbe wird diesmal nicht verschmäht. Das Resultat ist wiederum eine Reihe von Szenen, ein Panorama in Dialogform, keine Tragödie. Das ist kein Vorwurf. Die Zufälligkeit der Ereignisse im *Florian Geyer* – wie schon in den *Webern* – ist tiefer begründet. Hauptmann akzeptiert, indem er sich der Wissenschaft seiner Zeit rückhaltlos verschreibt, widerspruchslos die Determiniertheit von Welt und Mensch. Damit ist nur noch Trauer, gesteigerte Trauer, möglich, nicht aber Tragik. Die späteren historischen Dramen Hauptmanns (*Der arme Heinrich*, 1902, *Kaiser Karls Geisel*, 1908) fallen denn auch völlig in die privat-erotische Sphäre zurück.

Am eindeutigsten und eindringlichsten ist Hauptmanns Mischtechnik in *Hanneles Himmelfahrt* (1893). Mischtechnik heißt hier gesteigerter, bis ins Peinliche gesteigerter Kontrast und zugleich Aufhebung dieses Kontrasts, oder anders gewendet: kompromißbereiter Ausgleich im Kontrast selber. Hannele Mattern, die Stieftochter eines trunksüchtigen Maurers, stirbt im Armenhaus eines schlesischen Gebirgsdorfes. Ein Waldarbeiter hat sie aus dem Teich gezogen, in den sie, von einer überirdischen Stimme gezogen, ging, um ihrer toten Mutter zu folgen. Der junge Dorfschullehrer hat sie ins Armenhaus gebracht, in eine ebenso schäbige wie klägliche Sicherheit. Das Armenhausmilieu wird grell gezeichnet. In den Fiebervisionen des sterbenden Kindes aber entsteht eine Gegenwelt, die sich allmählich von der wirklichen Welt ablöst. Die Gestalt des tobenden, prügelnden Vaters beherrscht anfangs auch den Traumbereich, bevor schließlich unter Engelchören die märchenhafte Apotheose des armen Mädchens erfolgt. Dann stürzt das Drama jäh auf die Realitätsebene zurück: der herbeigerufene Arzt stellt den Tod Hanneles fest. Daß der Kontrast zwischen dem Armenhausmilieu und der Traumwelt Hanneles zu kraß sei und die Visionen Hanneles die Vorstellungskraft eines seelisch verkümmerten Kindes überstiegen, ist oft getadelt worden, am heftigsten von Rudolf Borchardt[20]. Kaum je aber hat man erkannt, daß gerade in diesem Kontrast der Ausgleich liegt. Die Wirklichkeits- wie die Traumwelt entsprechen verbreiteten Vorstellungen, ja Vorurteilen. Was als Kontrast erscheint, ist Projektion aus gleicher Substanz. Beide Welten heben einander nicht auf, sondern bestätigen einander. Die Apotheose Hanneles ist die Apologie einer Wirklichkeit, der eigentlich der im Drama angezettelte Kampf gelten sollte. In der Apotheose erfolgt nicht tröstende Sinngebung aus einem jenseitigen Bereich – die christlichen Requisiten enthüllen lediglich die unchristliche Gesinnung des Dichters –, sondern Beruhigung im üblen Diesseits. An den visionären Partien fällt das fatal Opernhafte auf: hier schöpft Hauptmann bedenkenlos aus der Triviallyrik der Epoche.

Das setzt sich in dem «deutschen Märchendrama» *Die versunkene Glocke* (1896), Hauptmanns größtem Publikumserfolg, fort. Otto Julius Bierbaum

hat in seinen literarischen Steckbriefen mit vernichtendem Spott geäußert, daß Hauptmann in diesem Drama «so blümerant schlechte Verse säuselt, wie Heyse es nie getan hätte»[21], Rückgriffe nicht aufs Gestrige, sondern aufs Vorgestrige also. Die Geschichte des Glockengießers Heinrich, der die Menschenwelt im Tal verläßt und auf Bergeshöhen, ein geistig heruntergekommener Zarathustra, bei der Elfe Rautendelein sein Glück sucht, der als Suchender und Schaffender scheitert, aber dennoch, ein «Neumensch» im Märchenkostüm, die Sonne grüßend stirbt: diese Geschichte zeigt, daß Hauptmann immer dann versagt, wenn er aus seinem Mischstil einen «reinen» Stil herauszufiltern versucht, wenn er dem Wort als Wort vertraut. Trotz aller trivialen Züge aber, trotz einer ebenso aufdringlichen wie abgegriffenen Symbolik in Worten wie Vorgängen läßt sich die mythische Komponente in der *Versunkenen Glocke* nicht übersehen. Hauptmann dringt wieder bis zur Grenze einer wortlosen, sich in Wortlosigkeit erfüllenden Erfahrung vor, verstellt sich diese Grenze dann aber selber mit den ins Märchenhafte pervertierten, modisch aufbereiteten Elementen einer «gehobenen» Literatursprache. Wortlosigkeit spreizt sich als falsche Beredsamkeit. Was die Zeitgenossen als eine «neue» Romantik begeistert begrüßten, das gesamte Aufgebot an Elementargeistern und personifizierten Daseinsmächten, war der Mißgriff eines universal angelegten Dichters in den Winkel seiner Seele, in dem die Residuen einer verflossenen Literatur lagerten. Das Resultat ist von Wildenbruchs allegorischem Spiel *Das heilige Lachen* nicht allzu verschieden.

Günstiger liegen die Verhältnisse, wo Hauptmann das andere Extrem, einen rein «naturalistischen» Stil, auszuprägen versuchte. Denn hier war, genau besehen, Stil ein Verzicht auf jeden Stil, hier gab der Autor Umrisse von Menschen und Menschenschicksalen, die von den großen Schauspielern, an denen diese schon von ihrem höchsten politischen Repräsentanten auf Schauspielerei hin angelegte Epoche reich war, mit Leben erfüllt werden konnten. Hauptmanns Dramen waren Spielbücher; Gestik und Diktion wurden in eine bestimmte Richtung gewiesen – die Bühnenanweisungen waren zahlreich und minuziös –, ließen aber den Darstellern Raum für außerordentliche Nuancierungen. Das Interesse des Dichters wie des Publikums war auf die menschliche, allzumenschliche Gestalt gerichtet. *Fuhrmann Henschel* (1898): hier wird ein starker, triebhafter, instinktsicherer Mann von seiner grobschlächtigen Magd, die er nach dem Tode seiner zarten Frau heiratet, zugrundegerichtet. *Michael Kramer* (1900): hier prallen zwei Künstler, Vater und Sohn, aufeinander, der Alte reif, sicher, gediegen, Vertreter einer Generation, die ihr Leben noch in die Kunst einzubetten vermochte, der Junge verlogen, unsicher, aber mit Zügen von Genialität, Vertreter einer «neuen» ungeborgenen Generation. Die Abstoßung wird durch den Freitod des Sohnes in Annäherung verkehrt: in einem großen Monolog an der Bahre des Toten leistet der Vater auf seine

selbstische Sicherheit Verzicht. Schließlich *Rose Bernd* (1903): hier wird ein junges Mädchen zur Kindsmörderin, hier richtet sich vitale Güte in einem Akt der Verzweiflung gegen sich selber, wahrlich kein neues Thema, aber von Hauptmann in ein so enggewobenes Netz von Daseinsbezügen gestellt, daß es frisch wirkt wie am ersten Tag, daß auf Schuld und Verstrickung und Verbrechen, entsühnend, ein fast paradiesischer Abglanz fällt.

Mit der *Rose Bernd* hatte Gerhart Hauptmann seine Möglichkeiten als Dramatiker buchstäblich durchgespielt. Wirkungssatte Komödien wie *Kollege Crampton* (1892), *Der Biberpelz* (1893) und *Der rote Hahn* (1901) waren den tragischen Stücken parallel gelaufen. Und doch standen die Werke der Reife noch aus. Ihnen eignet eine Totalität, die mehr ist als die Reihung realistischer Details. *Und Pippa tanzt* (1906) ist eine Dichtung sehr hohen und eigenen Ranges. An Andeutungen und rätselhaften Bezügen reich, ja überreich, kennt dieses «Glashüttenmärchen» doch zum Glück den aufgesetzten falschen Symbolismus der *Versunkenen Glocke* nicht. Wirklichkeit, schlesische Wirklichkeit – die Schenkstube des ersten Aktes – wird transparent gemacht. Die Figuren wandeln sich unmerklich, aber herzbezwingend von Alltagsmenschen zu mythischen Gestalten, so der alte Glasbläser Huhn, so der abgeklärte Greis Wann, ein Magier in entzauberter Zeit, und bilden jede ihre ureigene Aura und zusammen ein verborgen-offenbares Muster der Welt schlechthin. Im Zentrum des dramatischen Gewebes steht Pippa, die Tochter eines italienischen Glasbläsers, Verkörperung der Schönheit, Zerbrechlichkeit, Seelenhaftigkeit, vergänglich und todverfallen. Und doch bleibt sie im Innern des Handwerksburschen Michael Hellriegel, der sein Augenlicht verliert und sich nun blind nach Schönheit sehnen muß, unvergänglich, unzerstörbar. Damit wird *Und Pippa tanzt* zur Dichtung über Dichtung, eingestimmt in den größeren Zusammenhang der europäischen Literatur. In diesen größeren Zusammenhang eingestimmt ist auch das zweite Werk der Reife: *Die Ratten* (1910). Hier ist der Zusammenhang nicht ästhetischer, sondern politischer Natur. Gegen das wilhelminische Deutschland gerichtet – die «Ratten» sind die Fortschrittler, die es zu unterminieren trachten –, signalisiert das Drama doch mehr: den Weltzustand vor Ausbruch des großen Krieges, der diesem Zustand ein Ende setzte. Ein Berliner Mietshaus, eine ehemalige Kaserne, ist der Schauplatz, ist Abbreviatur der Welt. Repräsentant der untergangsgeweihten Welt ist der ehemalige Theaterdirektor Hassenreuter, das Volk als dauernde und bindende Substanz wird durch den Maurerpolier John und seine Frau verkörpert, der Mörder Bruno Mechelke bringt den unheimlichen Unterton ins Spiel, liefert, verschlüsselt, die Signale der kommenden Katastrophe.

Neben Gerhart Hauptmann müht sich eine Reihe weiterer Dramatiker redlich ab. Gelegentlich fällt ihnen ein Erfolg zu, wobei sie nicht selten von der Tageskritik gegen Hauptmann ausgespielt werden. Mögen sie im einzelnen

auch Hauptmann überlegen sein, im ganzen können sie seine führende Position nicht erschüttern. Der stärkste Konkurrent Hauptmanns war Hermann Sudermann. Aber er gehörte, wie im ersten Teil dargelegt wurde, einer anderen Ära an. Wo er sich auch weiterhin auf seine perfekte Technik verließ, etwa in den drei Einaktern *Morituri* (1897), feierte er Triumphe; wo er, konkurrenzsüchtig, Hauptmann mit märchenhaften oder historischen Stoffen zu imitieren versuchte, etwa in *Johannes* (1898) oder *Die drei Reiherfedern* (1899), scheiterte er kläglich. Neben Gerhart Hauptmann behauptete sich auch dessen älterer Bruder Carl Hauptmann (1858–1921). Hier läuft die Generations- und Epochenverschiebung paradoxerweise dem faktischen Lebensalter genau entgegen. Carl Hauptmann machte sich wie sein jüngerer Bruder einen Namen mit Dramen, die dem Naturalismus zugeschlagen wurden, zumal in ihnen schlesisches Lokalkolorit besonders stark hervortrat (*Marianne*, 1894, *Waldleute*, 1895, *Ephraims Breite*, 1898, *Die Bergschmiede*, 1901). Aber spätestens von der *Bergschmiede* an ist der ältere Bruder dem jüngeren um eine Epoche voraus. Während 1913 der jüngere Hauptmann im *Festspiel in deutschen Reimen* noch eine peinliche Apotheose der Vergangenheit liefert, wagt der ältere Hauptmann in der apokalyptischen Dichtung *Krieg* bereits einen unbestechlichen Entwurf der drohenden Zukunft. Zurecht ist Carl Hauptmanns *Krieg* von den Zeitgenossen zu den initiatorischen Leistungen des literarischen Expressionismus gerechnet worden. Nicht zufällig stand ja auch für die Zentralgestalt des Romans *Einhart der Lächler* (1907) einer der Bahnbrecher des malerischen Expressionismus, Carl Hauptmanns schlesischer Landsmann Otto Müller, Modell.

Auf gleichem Grund mit Gerhart Hauptmann dagegen bewegt sich zeitlebens Max Halbe (1865–1944). Neben den Schlesier tritt der Westpreuße, auch er Elemente von Heimat und Herkunft als konstitutives Element seiner Dramatik verwertend. Holz, Hauptmann, Halbe: was den Zeitgenossen einheitlich als Naturalismus stofflicher Art erschien, ist vielleicht eher die Erhöhung und Bindung sehr verschiedenartiger regionaler Züge – Ostpreußen, Schlesien, Westpreußen – in ein einheitliches literarisches Bewußtsein, in einen dramatischen Stil, der den situationsspezifischen Stoff benötigte, ihn aber im jeweiligen Werk rücksichtslos absorbierte. Max Halbe war, wie Arno Holz und die Brüder Hauptmann, ein ernster, grüblerischer, reichveranlagter Mensch. Sein umfangreiches Werk umfaßt Dramen aller Art: Gesellschaftsstücke, Familientragödien, historische Spiele, dramatische Märchen und Balladen. In verkleinertem Maßstab begegnet uns das Doppelgesicht Gerhart Hauptmanns: die Fülle der Möglichkeiten, die Einheit in der Vielfalt. Und doch erscheint dieses breitgestreute Werk, wirkungsgeschichtlich, auf ein einziges Drama reduziert und dadurch zunichte gemacht: *Jugend* (1893).

Halbe beherrscht, wie Gerhart Hauptmann, die Kunst, durch den Dialog

Atmosphäre zu erzeugen. Das westpreußische Milieu, das Ineinander deutscher und polnischer Elemente, ist in *Jugend* exakt getroffen. In diesem Milieu läuft zwanghaft die tödlich endende Begegnung zweier junger Menschen ab. Hans Hartwig, auf dem Weg von der Schule zur Universität im dörflichen Pfarrhaus Station machend, ist der «Embryo eines modernen Stimmungsmenschen» und in seiner Unvollkommenheit überzeugender als die ausgewachsenen Stimmungsmenschen Hauptmanns wie Loth oder Vockerath. Annchen, seine Kusine, gibt sich ihm leidenschaftlich hin. Sie, ein Mensch von ursprünglicher Vitalität, eine zartere, lieblichere Präfiguration der Hauptmannschen Rose Bernd, ist zugleich Spielball des Frühlingswillens. Die Natur, schön nur an der Oberfläche, enthüllt ihre Grausamkeit in der Tiefe. Beiläufig, aber unmißverständlich ist das eine Absage an den Glauben, die Welt mit Hilfe der Naturwissenschaften beherrschen zu können. In den Randfiguren spiegelt sich die Liebesbegegnung: da ist der gütige, alles verzeihende alte Geistliche, da ist sein Widerpart, der junge fanatische Asket, da ist Amandus, Annchens Stiefbruder, ein triebgepeinigter Idiot, dessen für Hans bestimmte Kugel Annchen tötet. Ein dramaturgischer Notbehelf, aber auch tiefer auslegbar: als Symbol für die tödlichen Kräfte des Triebs, deren Schuldner Hans und deren Opfer Annchen ist. Elementares gekoppelt mit menschlichem Schicksal, in dieses hineinspielend, in diesem zum Ausbruch gelangend: das ist auch die Signatur anderer Halbescher Dramen. In *Eisgang* (1892) wird ein Deichbruch an der Weichsel mit der Proklamation eines Zerbrechens der Dämme sozialer Ungerechtigkeit kontrapunktiert, in *Der Strom* (1903) eine ähnliche Naturkatastrophe überdimensionalen Ausmaßes zur Folie einer Familienkatastrophe unter wenigen Menschen auf engstem Raum gemacht.

Neben den Genannten stehen die Zweit- und Drittrangigen, die man dem Naturalismus zuschlägt, ja, derentwegen man überhaupt erst genötigt wurde, die Dramatiker des wilhelminischen Zeitalters als «naturalistische» Generation zusammenzufassen. Jeder dieser Dramatiker hat seinen eigenen Ton, jeder seinen eigenen – meist einzigen – Bühnenerfolg. Von Gerhart Hauptmann protegiert wurde Georg Hirschfeld (1873–1942). Robert Frey, die Zentralfigur seines Dramas *Die Mütter* (1895), ist ein Abkömmling Loths und Vockeraths, schwach wie sie, nur Stimmungs- und Nervenmensch. Um seiner Kunst zu leben, verläßt Frey das Elternhaus, durch seine Geliebte, eine Arbeiterin, geschützt. Nach dem Tode des Vaters kehrt Frey nach Hause zurück; die Geliebte, stärker als er, bindet ihn nicht: sie verschweigt ihre Schwangerschaft. Die Nähe von ausgeprägtem Problembewußtsein und Verwischen der Probleme durch Sentimentalität, in der Generation Hauptmanns durchweg latent, wird bei Hirschfeld besonders deutlich. Das gilt auch für die erfolgreichste Dramatikerin dieser Generation, Elsa Bernstein (1866–1949), die unter dem Namen Ernst Rosmer schrieb, wenn sie die sentimentalen Elemente auch

besser ins Atmosphärische einzubinden vermag (*Dämmerung*, 1894). Aus anderem Holz ist Josef Ruederer (1861–1915) geschnitzt. *Die Fahnenweihe* (1895) ist vielleicht darum die beste Komödie der neunziger Jahre, weil Ruederer den Fehler meidet, den Gerhart Hauptmann bei der Verwendung des Dialekts begeht, nämlich: ihn primär zur Erzeugung von Stimmung zu verwerten. Bei Ruederer, einem Bayern, dient er einzig und allein der harten und unerbittlichen Charakteristik des dörflichen Mikrokosmos: Bauern, Spießer und Geistlichkeit werden entlarvt. Von ähnlicher Schärfe sind zwei Dramen, in denen ein anderer Mikrokosmos, die Welt der Schule, erbarmungslos attakkiert wird: *Der Probekandidat* (1899) von Max Dreyer (1862–1946) und *Flachsmann als Erzieher* (1901) von Otto Ernst (1862–1926). Im erstgenannten Stück opfert ein junger Idealist berufliche Sicherheit und persönliches Glück seiner Überzeugung auf, im zweitgenannten wird ein brutaler Lehrertypus angeprangert. Hier liegen, epochal gesehen, die Keime des *Professor Unrat* von Heinrich Mann und anderer Schulromane des wilhelminischen Zeitalters.

Das Drama im naturalistischen Stil war überwiegend eine Angelegenheit Berlins. Es ist symptomatisch, daß in dem projektierten Dramenzyklus von Arno Holz Pflegestätte und Gegenstand – Berlin – eins wurden. Gerade im Falle des Dramas aber wäre es eine gefährliche Vereinseitigung, wollte man sich auf Berlin beschränken. Starke Gegengewichte entstanden in München und Wien. In München hatte Wolzogen das «Überbrettl» gegründet, hier agierten die «Elf Scharfrichter». So entwickelte sich dort sehr bald ein satirisches Problemstück, das seine Verwandtschaft mit dem Kabarett nicht verleugnen konnte. Auch war die Tradition des Volkstheaters in München lebendiger als in Berlin. Das gilt in erhöhtem Maße von Wien. Die Bühne, in Berlin fotografisches Abbild, oft nur Abklatsch der epochalen Realität, in München karikaturistisches Zerrbild, stand in Wien in einem unzerstörten Wechselverhältnis zur Wirklichkeit, sie war Spiegel, der mehr von der Wirklichkeit sichtbar machte als die fotografische Platte. Die barocke Metapher vom Leben als Spiel und vom Spiel als Leben hatte unvermindert Geltung. Damit war die Repräsentanz des Dramas in Österreich unbestrittener als anderswo. Es war nicht nötig, das radikale Verfahren von Arno Holz mitzumachen, nämlich: erst eine Reduktion der Dichtung auf naturwissenschaftliche Kategorien durchzuführen, um dann durch zyklische Großformen eine strukturelle Totalität zu erreichen. Das Wiener Drama blieb selbst da, wo es nur einen kleinen Ausschnitt der Wirklichkeit bot, auf Totalität angelegt. Es spiegelt die letzten Jahrzehnte des Kaiserreichs, hier: der Donaumonarchie, und bedient sich dazu einer außerordentlich weitgefächerten, verfeinerten Psychologie, wie sie das reichsdeutsche Drama nicht kannte.

Die Repräsentanten des österreichischen Dramas sind Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal. Sie beherrschen und durchlaufen

die gesamte Skala vom Schwank bis zur Tragödie. Dabei sind verschiedene Grade von Zwang und Freiheit festzustellen. Bahr steht unter doppeltem Zwang, individuell und epochal. Individuell ist er ein höchst versierter Literat – sein reichsdeutsches Gegenstück ist Otto Julius Bierbaum – und leidet zeitlebens unter dem Zwang, den ihm seine berufliche Existenz aufnötigt. Epochal ist er auf permanenten Erfolg angewiesen und überschreitet daher nie den Erwartungshorizont des Publikums, für das er schreibt. Schnitzler steht epochal ebenfalls unter einem Zwang, er kann und will sich nicht aus seiner Zeit lösen. Individuell dagegen wahrt er seine Freiheit, verfügt über das Material der Epoche nach Belieben und schafft sich, zumal in der Problemstellung seiner Werke, kritische Distanz. Hofmannsthal steht, und das nicht nur auf Grund besserer ökonomischer Voraussetzungen als Abkömmling aus kultiviertem Geldadel, individuell wie epochal unter dem Zeichen der Freiheit. Die Epoche übt keinen Zwang auf sein Schaffen aus; das individuelle poetische Vermögen potenziert den Raum der Freiheit. Das ist Chance und Gefahr zugleich. Hofmannsthal hat, gerade aus seiner Position der Freiheit heraus, schon sehr früh die Gefahr erkannt, die darin liegt, wenn man Dramen im Nirgendwo des Schönen ansiedelt, wie er es als junger Dichter tat, und hat sich – ein Akt der Freiheit auch dies – in ständig wachsendem Maße den Zwängen der Epoche unterworfen. Sein Spätwerk spricht dafür.

Hermann Bahr (1863–1934), ein Kunsthandwerker von hohen Graden, hat durch Jahrzehnte hindurch Theaterstücke gearbeitet, denen der Erfolg selten versagt blieb. Die brennendsten sozialen Probleme, wie sie sich im Übergang zu einer neuen Epoche stellen, werden mit leichter Hand durchgespielt, wobei Bahr der politische wie der private Bereich als Kernzonen des Sozialen gelten (*Die neuen Menschen*, 1887, *La marquesa d'Amaegui*, 1888, *Die große Sünde*, 1888). Mit dem Drama *Die Mutter* (1891), das stärker von Strindberg als von Ibsen beeinflußt ist und, wie stets bei Bahr, das Neueste vom literarisch Neuen raffiniert verwertet, leistet der Österreicher dem reichsdeutschen Naturalismus seinen Tribut. Dann schwenkt Bahrs dramatisches Schaffen auf die mittlere Linie des Gefälligen ein: immer neue Wiener Variationen lassen sich zeitgeschichtlich als Wiederbelebung und Weiterführung des Volksstücks österreichischer Prägung verstehen (*Aus der Vorstadt*, 1893, *Das Tschaperl*, 1898, *Der Star*, 1899, *Wienerinnen*, 1900, *Der Franzl*, 1900). Das geht im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts über in elegante Gesellschaftskomödien, in denen die Frühwerke auf technisch höherer Stufe fröhliche Urständ feiern. Eleganz, witziges Wissen um die Natur und Unnatur des Menschen, vor allem in seiner Eigenschaft als Geschlechts- und Gesellschaftswesen, ist bei Bahr das Äquivalent der «Poesie», wie sie die gleichzeitigen Gesellschaftsdramen Schnitzlers erfüllt. Eleganz ist zugleich die spezifische Form der Reife, wie sie Bahr erlangte (*Der Meister*, 1904, *Die Andere*, 1906, *Ringelspiel*, 1907, *Das*

Konzert, 1909). Bahr war kein Wilde und kein Shaw; dennoch sind seine Stücke wenigstens Annäherungen an den von den beiden großen Iren gepflegten Komödientypus und zählen daher mehr als manches problemüberfrachtete Werk der reichsdeutschen Literatur aus gleicher Zeit.

Es macht die Sonderstellung des Dramatikers Arthur Schnitzler (1862–1931) aus, daß bei ihm, nur bei ihm, die Eleganz vollkommen in die Probleme integriert ist. Auch Bahr wirft Probleme auf, aber die aufgewendete Eleganz dient ihm lediglich dazu, sie forsch zu lösen. Anders Schnitzler: das elegante Aufwerfen von Problemen resultiert bei ihm nicht in Lösungen, sondern im Offenhalten eben jener Probleme. Ein melancholischer, resignativer Unterton zieht sich durch seine Dramen. Selbst die Komödien sind dunkel eingefärbt. Die Permanenz der Probleme hat ihren Grund in der Unveränderbarkeit der menschlichen Natur. Schnitzler ist Arzt: als Autor konzentriert er sich auf die Diagnose; therapeutischen Ehrgeiz hat er kaum. Wo er, gelegentlich, Lösungen anbietet, kann er nicht überzeugen. Schnitzlers Diagnose gilt der Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten der Donaumonarchie; sie ist so radikal, daß sie den einzelnen Menschen nur isoliert und einsam zeigen kann. Dennoch bleibt der Isolierte und Einsame, anders als bei den reichsdeutschen Dramatikern, in umfassendere Strukturen eingebunden. Auch das Bühnengeschehen selber bleibt mit Notwendigkeit ein Teil des Weltganzen: «Wir spielen immer; wer es weiß ist klug», heißt es fast programmatisch in *Paracelsus*. Jeder ist in dieses Spiel verstrickt. Das aber ermöglicht paradoxerweise eine Distanz, wie sie nur der Tiefverstrickte im vollen Bewußtsein seiner Verstrickung zu wahren weiß. Mit dem Determinismus von Holz oder Hauptmann hat das wenig zu tun, so sehr gerade Schnitzler, um die Bennschen Formeln zu gebrauchen, «aus dem naturwissenschaftlichen Milieu» kommt und den «Röntgenblick» besitzt.

Die dramatischen Formen entlehnt auch Schnitzler von Ibsen. Doch wird bei ihm die Handlung an den Rändern unscharf, sie wird zerschlagen und ändert unmerklich ihre Funktion. Einzig Beiläufigkeit sichert die Bedeutung. Die Affinität zur Erzählliteratur der Epoche, zumal zu Schnitzlers eigenen Novellen, liegt auf der Hand. Wir werden unvermittelt, eben als Partizipanten am Spiel der Welt schlechthin, in die Handlung hineingenommen und ebenso unvermittelt wieder aus ihr entlassen. Auch wo diese ein tragisches oder versöhnliches Ende genommen hat, laufen die Fäden weiter, ist keine Lösung erfolgt. Das Drama Schnitzlers entläßt sein Publikum nicht aus dem Bannkreis seiner Spannung, eben weil dieser weitergezogen ist als das jeweilige Stück. Das hat weitreichenden Einfluß auf die Essenz wie auf die Struktur. Essentiell konnten Schnitzlers Bühnenwerke ihre Faszination auch unter vollkommen gewandelten gesellschaftlichen Voraussetzungen wahren, eben weil sie den sozialen Zustand, den sie, durch und durch zeitbezogen, konservieren, zugleich

transzendieren. Strukturell setzt sich das Prinzip der Reihung durch: hier erst – und nicht schon in der gleichzeitigen reichsdeutschen Dramatik – werden die tradierten Formen endgültig durchbrochen. Gleich zweimal fängt Schnitzler im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Formdurchbrechung in einer neuen Form ab, überführt er, anders gewendet, das Ausschnitthafte des Ausschnitts in ein von ihm gefundenes formales Medium: die Szenenreihe, innerhalb derer die einzelne Szene isoliert steht, sich aber gerade auf Grund dieser Isolation zu einer atmosphärischen Einheit fügt, wie sie das ältere Drama nicht kannte. Dabei hat sowohl die Isolation als auch die Fügung ein personales Moment: im Mittelpunkt steht der Einzelne oder eine Reihe von Einzelnen, deren Erfahrung als einheitstiftendes Element dient. Wir sprechen von den Szenenreihen *Anatol* (1889/90) und *Reigen* (1896/97).

Anatol und *Reigen* sind meist als Nebenwerke Schnitzlers abgetan worden, bestenfalls als Etüden für seine großen Dramen, und zwar unter Berufung auf ihre Beiläufigkeit. Aber eben diese Beiläufigkeit weist auf ihre zentrale Bedeutung. *Anatol*: der Autor reiht sieben Szenen (eine achte wurde erst aus dem Nachlaß Schnitzlers bekannt) aus dem Leben eines jungen, reichen, verwöhnten, leichtsinnigen und liebenswürdigen Mannes. Dieser junge Mann, Anatol, spielt im großen Spiel des Lebens mit. Er genießt und er leidet, nirgends tief, aber immer ganz und gar, ein mittlerer Charakter also, eine Schlüsselfigur der Epoche, mehr noch: eine höchst subtil angelegte Sinnfigur des Menschen überhaupt. Genuß und Leiden sind die Ingredienzien des Lebensfestes. Denn dieses «Fest» ist außergewöhnlich und alltäglich zu gleichen Teilen, es macht grenzenlos glücklich und grenzenlos traurig, und das heißt: auch Glück und Trauer verlieren ihre Konturen, bekommen unscharfe Ränder, öffnen sich, gewinnen aber in dieser Öffnung ihr Gleichgewicht. Daraus resultiert übrigens, daß bei Schnitzler erstmals der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie hinfällig wird, nicht im Sinn einer Mischung beider, sondern einer Öffnung aufeinander hin. Darum sind die Resultate nicht Tragikomödien, sondern Theaterstücke vollkommen neuer Art.

Medium von Glück und Trauer ist bei Schnitzler die Liebe. Jede der sieben Szenen schildert die Begegnung Anatols mit einer Frau: die Liebe streift ihn leichthin, schmeichelnd und verwundend zugleich. Anatol ist den Frauen gegenüber Skeptiker und Enthusiast, er ist, allgemeiner und schärfer gefaßt, ein Virtuose und zugleich ein Stümper der Liebe. Der neben Anatol gestellte Räsoneur, sein Freund Max, gibt die personale Folie zu diesem zynischen Schwärmer ab, er ist der sozial Determinierte neben dem seelisch Determinierten. Im Lichte seiner Vernunft wird jede Liebeserfahrung Anatols bereits im Augenblick des Geschehens zur Episode. Im aufkeimenden Liebesglück birgt sich schon die Agonie. Das wird in der grotesken Schlußszene «Anatols Hochzeitsmorgen» besonders scharf umrissen: Anatol hat die Nacht mit einer sei-

ner Geliebten verbracht, beim Frühstück drängt die Zeit, er muß zur Hochzeit, seiner Hochzeit, die, bevor sie überhaupt stattgefunden hat, zu einer weiteren Episode innerhalb der lebenslangen Reihe abgestempelt wird. In Anatol, nicht in den müden und mürben Helden Hauptmanns oder Halbes, erkennen wir den wahren «Stimmungsmenschen» der Epoche. Anatols Unfähigkeit, eine «problematische Natur» zu sein, ist die Problematik der Zeit. Schnitzler versagt Anatol die Selbstdramatisierung, was nun gerade jene tieferen Züge von Zerstörung und Leid bloßlegt, die bei Hauptmanns Figuren von der naiven Selbstdramatisierung, zumal diese an Wehleidigkeit reich ist, zugedeckt werden. Nachfahren des Anatol, auch Nachfahren des Max, begegnen in fast allen späteren Stücken Schnitzlers, meist modifiziert und stärker einander angenähert als in der frühen Szenenfolge (zum Beispiel Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser in *Liebelei*).

Reigen ist eine Folge von zehn Szenen, Liebesepisoden, die jeweils im Geschlechtsakt kulminieren, aber das abgespannte Nachher ebenso berücksichtigen wie das angespannte Vorher. Fünf Männer und fünf Frauen, Typen allesamt, und zwar sozial determinierte psychologische Typen, sind das Personal: der Soldat, der junge Herr, der Ehemann, der Dichter, der Graf; die Dirne, das Stubenmädchen, die junge Frau, das süße Mädl, die Schauspielerin. Die Episoden verzahnen sich: die Szene zwischen Soldat und Dirne macht den Anfang, dann folgt die Szene zwischen Soldat und Stubenmädchen, dann die zwischen Stubenmädchen und dem jungen Herrn und so fort in exaktem Wechsel, der jeweils durch die Substituierung einer der beiden Geschlechtspartner vollzogen wird. Jede Figur wird somit in zwei Szenen vorgeführt, sämtliche möglichen seelischen und sozialen Verhaltensweisen werden innerhalb dieses strengen Schemas mit einem ungemeinen Reichtum an Tönen und Zwischentönen durchgespielt, bis sich, in einer paradox-harmonischen Dissonanz, mit der Szene zwischen Graf und Dirne der *Reigen* schließt, übrigens ohne daß in diese Szene der Geschlechtsakt als Kulminationspunkt eingefügt ist. Nur noch der leiseste kontaktlose Kontakt zwischen zwei Menschen aus sozialen Sphären, die sich nicht berühren, nicht berühren können, zählt schließlich.

Vor allem von dieser meisterlichen Szene aus spinnen sich Fäden zu den anderen Stücken Schnitzlers. Was auch deren jeweilige Thematik ist, ob das Verhältnis der Geschlechter zueinander (*Das Märchen*, 1894, *Liebelei*, 1896, *Zwischenspiel*, 1906), ob das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft (*Freiwild*, 1898, *Das Vermächtnis*, 1899), ob spezifische gesellschaftliche oder politische Probleme wie die Judenfrage (*Professor Bernhardi*, 1912): der Mensch erscheint als isoliertes, einsames Wesen, um Kommunikation bemüht, aber letztlich unfähig dazu. Notwendigerweise blendet Schnitzler zurück auf die Problematik des Künstlers, des Schriftstellers, in der sich diese Kommunika-

tionsschwäche am schmerzlichsten offenbart (*Lebendige Stunden*, 1902, *Das Wort*, postum 1966). Der starke Anteil, den sämtliche Gestalten Schnitzlers an der Wesenssubstanz des Autors haben, ist nicht so sehr, wie man anfänglich meinte, in der Teilhabe an der gleichen Epoche, der gleichen Atmosphäre – dem Wien der langsam zerfallenden Donaumonarchie – gegründet, als vielmehr in diesem allen gemeinsamen Problem der Kontakt-, der Wortlosigkeit. Die Ausdruckskrise, von Hofmannsthal im Chandos-«Brief» so eindringlich proklamiert, wird bei Schnitzler Gestalt, mehr: Gestaltenfülle. Das ist seine epochale Leistung. Diese Fülle aber verweist darauf, daß gerade Schnitzler, fast verzweifelt, in immer neuen Ansätzen sein Problem: das richtige, das bindende, das verbindende Wort zu finden, angeht. Das ist seine die Epoche weit übergreifende Modernität. Nur das Wort könnte den illusionären Charakter des Wirklichen aufheben, aber schließlich widerlegt das Wort seine eigene Tendenz und wird Opfer, ja Förderer der Illusion. In den drei meisterlichen Einaktern des Jahres 1899 (*Paracelsus*, *Die Gefährtin*, *Der grüne Kakadu*) offenbart Schnitzler, teilweise in historischer Maske, den Doppelcharakter des Wortes und damit den Doppelcharakter des Spiels, auch des dramatischen Spiels. Darüber hat Herbert Singer Geistvolles gesagt[22].

In gleicher zeitgeschichtlicher Situation bevorzugt der Dramatiker Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) von Anfang an Maske und Kostüm. Stoffen und Problemen der gegenwärtigen Gesellschaft vertraut er nicht in dem Maße wie Schnitzler. Erst als alternder Autor vollzieht er die Wende zur thematischen Aktualität, wenn auch mit mancherlei Vorbehalten des Verschleierns und Verklärens. Maske und Kostüm: bei Hofmannsthal verweisen sie nirgends – wie etwa in der reichsdeutschen Dramatik der Meininger- oder Wildenbruchzeit – auf potenziertes, sich in seiner Potenz selbstgenügendes geschichtliches Dasein. Hofmannsthal ist, jedenfalls im Sinne des 19. Jahrhunderts und seiner historischen Wissenschaft, geschichtsfremd, und wenn er auf Geschichtliches zurückgreift, macht er es transparent, um zu den mythischen Grundmustern vorstoßen zu können. Diese Grundmuster – und das ist Hofmannsthals epochale Leistung – werden in eins gesetzt mit einer höchst verfeinerten modernen Seelenlage. Das läßt sich auch umkehren: einzig im Medium dieser Seelenlage sind die mythischen Grundmuster erkennbar. So traditionsbewußt sich der Autor Hofmannsthal auch gibt: er in Wahrheit ist der Revolutionär, der Jahrzehnte und Jahrhunderte von Literatur außer Kraft setzt, weil er ihrer für sein Werk nicht bedarf. Durch die zahlreichen Essays Hofmannsthals über Phänomene der europäischen Literatur vor allem des späten 19. Jahrhunderts darf man sich nicht täuschen lassen: sein eigenes Schaffen liegt vor, neben und über alledem, ist souverän, gehorcht nur dem eigenen zarten, aber außerordentlich starken Willen, den nichts zwingen konnte, nicht einmal der noch stärkere Wille seines Weggefährten und Widerparts George.

Hofmannsthals literarische Produktion läßt sich, wie die Stefan Georges, nur mit heilsgeschichtlichen Vorgängen vergleichen. Das hat ein so instinktsicherer Kritiker wie Rudolf Borchardt schon sehr früh, 1902, in seiner *Rede über Hofmannsthal* öffentlich ausgesprochen. Ein weit nüchternerer Zeitgenosse, Hermann Bahr, hat von dem Erstaunen berichtet, das die erste Begegnung mit Hofmannsthal bei ihm und seinen literarischen Kollegen auslöste. Hinter dem Pseudonym «Loris», das der junge Hofmannsthal benutzte, vermutete man einen Mann von Welt, vielleicht einen Diplomaten, sicher einen tief und lebenslang in romanischer Kultur Verwurzelten – und war dann zutiefst betroffen, als man sich bei dem arrangierten Treffen in einem Wiener Caféhaus einem kaum der Schule entwachsenen Knaben gegenübersah. Das übertraf den Schock, von dem Fontane anläßlich der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* berichtet: als sich der hervorgerufene Autor als ein schüchterner, linkischer, blasser junger Mann zeigte, der so gar nichts von einem Revolutionär an sich hatte. Aber bei Hauptmann war wenigstens in der Tendenz seines Dramas die Aufsässigkeit offenkundig. Eben diese fehlte dem jungen Hofmannsthal völlig. Drei Einakter, einer davon nur Fragment, keiner für die gegenwärtige Bühne bestimmt: das war das ganz und gar unspektakuläre Debüt Hofmannsthals. Einer allerdings, nämlich Stefan George, erkannte spontan die elementare Gewalt, die sich hier in leisen, leisesten Gesten verbarg, und trug Hofmannsthal die Doppel-Diktatur über die moderne Literatur an[23].

Das dramatische Frühwerk Hofmannsthals gliedert sich organisch in drei Gruppen von jeweils drei Dramen. Jede dieser Gruppen ist zwar nicht in streng formalem, aber doch in strukturellem Sinne eine Trilogie. Der verborgene Zusammenhang der Werke untereinander, nicht der Zwang der zyklischen Fügung zählt. Damit ist der Dramatiker Hofmannsthal um die Jahrhundertwende formgeschichtlich der Antipode des Dramatikers Holz. Sein Frühwerk ist Resultat des poetischen Instinkts, nicht des theoretischen Kalküls. Die Stoffe werden nicht aus der Gegenwart, sondern aus Ferne und Fremde geschöpft. Das ist keine Gegenwartsflucht, sondern ein ohne jede Rücksicht auf die landläufige literarische Meinung gewähltes poetisches Verfahren. Im Medium einer anderen Zeit oder eines anderen Ortes wird die Seelenlage der eigenen Epoche verdeutlicht, und zwar eindringlicher und zwingender, als dies vermittels eines Gegenwartsstoffs möglich gewesen wäre.

Gestern (1891) gibt sich als Maskenspiel aus der Spätrenaissance. Die Unmöglichkeit der Treue wird thematisiert, der tödliche Kern der Frivolität herausgeschält. Das rückt das Spiel in die Nähe Schnitzlers: einzig die Negativform kann das positive Kunstgebilde prägen. Wie eminent zukunftsweisend das war, ist bis heute noch nicht erkannt worden. *Der Tod des Tizian* (1892) fängt Realität in doppelter Spiegelung ein. Realität ist, gleichsam spontan-

handgreiflich, in Tizians Gemälden gespiegelt; diese wiederum werden gespiegelt in den elegisch-enthusiastischen Worten seiner Schüler, die das Personal dieses fragmentarischen Einakters bilden. Dem Sterben des großen Meisters, das sich unsichtbar hinter der Bühne vollzieht, läuft eine Beschwörung des Lebendigen parallel, die das von Tizian in seinen Gemälden ein für allemal sichtbar Gemachte, das hier ebenfalls unsichtbar bleibt, in der Imagination erneut optisch evoziert. Hier feiert Hofmannsthals Vers, der zugleich alltagsnah und festlich gehoben ist, seine ersten Triumphe. Die Natürlichkeit, Lässigkeit, Beiläufigkeit des Sprechtons legitimiert dessen essentielle Festlichkeit. Das gilt auch für das dritte Stück der ersten Dreier-Reihe: *Der Tor und der Tod* (1893). Die Zeitdistanz hat sich gegenüber den beiden ersten Stücken verringert: statt Renaissance nunmehr Biedermeier, Reduktion des Großflächigen auf die Miniatur, des öffentlich gelebten Daseins auf die Intimität des Privaten. Auch hier die Negativform, auch hier die Spiegelungen. Das Dasein erscheint gebrochen im Bewußtsein eines ästhetischen Menschen namens Claudio. Erst die wiederkehrenden Toten, die Mutter, die Geliebte, der Jugendfreund, vom dionysisch verklärten Tod mit Geigenspiel beschworen, machen Claudio die Realität bewußt, erst im eigenen, aus diesem Bewußtsein aufquellenden Tode wird Claudio das Dasein «wirklich». Das Stück ist Darstellung und Überwindung des Dekadenzproblems in einem: indem es das Negative fixiert, zielt es das Positive an. Insofern ist in ihm schon der ganze späte Hofmannsthal im Grundmuster angelegt.

Die Dreier-Reihe des Jahres 1897 – *Der weiße Fächer, Der Kaiser und die Hexe, Das kleine Welttheater* – intensiviert und verschlüsselt die in der ersten Dreier-Reihe angelegten Grundmuster. *Der weiße Fächer* verfremdet das Biedermeier von *Der Tor und der Tod* ins Westindische, läßt auch nicht, totentanzartig, die Aufschlüsselung eines verfehlten Daseins vor dem Zuschauer ablaufen, sondern fixiert, formal als «Zwischenspiel» charakterisiert, einen Augenblick *vor* dem Leben. Im Prolog leistet Hofmannsthal ausdrücklich Verzicht auf jede Gleichsetzung dieses Spiels mit dem Leben; was wie eine Denunziation des eigenen Werkes anmutet, ist in Wahrheit das Sichbekennen zu einer poetischen Verschlüsselung des Lebens. Die Substanz wird in die Essenz überführt. Das gilt in noch höherem Maße von dem Dramolett *Der Kaiser und die Hexe*. Der byzantinische Herrscher Porphyrogenitus begegnet auf der Jagd der Frau, in deren Bann er sieben Jahre lang verzaubert gelegen hat, kann aber weder diese Bindung aus dem schönen und bösen Traum lösen, als der sie ihm nun erscheint, noch sich in seinem Herrschertum und seinen furchtbaren Pflichten als Lenkender und Richtender beruhigen. Die auf die Essenz reduzierte Substanz enthüllt unerbittlich den illusionären Charakter alles Wirklichen. *Das kleine Welttheater* schließlich bietet, wie bereits der Untertitel «Die Glücklichen» signalisiert, die tröstende Einbettung dieser Desillusionierung in

einen Traum, der, theologisch gewendet, Gottes Schöpfung der Welt nachträumt und, literarisch gewendet, bereits das *Salzburger Große Welttheater* verspricht. Über eine Brücke, den symbolischen Ort zwischen Realität und Traum, treten nacheinander der Dichter, der Gärtner, der junge Herr, der Fremde, das junge Mädchen und schließlich, mit Diener und Arzt, der Wahnsinnige, dem das letzte Wort gehört: eine Evokation des Bacchus als des Todesgottes, mit dem sich der Wahnsinnige im Augenblick des Todes identifiziert.

«Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein»: diese Worte des Wahnsinnigen könnten als Motto über den beiden ersten Dreier-Reihen stehen. Erst in ihnen wird der initiatorische Lyrismus des Nietzscheschen *Zarathustra* zu seiner Vollendung gebracht, indem, wie angedeutet, die Negativform das positive Kunstgebilde prägt. Die dritte Dreier-Reihe, 1899 unter dem Sammeltitel *Theater in Versen* publiziert, verfestigt die poetischen Strukturen im Sinne des praktischen Theaters. Energische, oft reißerische Handlungsführung soll die Versgebilde bühnenwirksam machen. *Die Frau im Fenster* (1897) ist eine Eifersuchtstragödie aus der italienischen Renaissance im Stil d'Annunzios, geschrieben mit einem Auge auf die großen Tragödinnen der Epoche, die Duse etwa oder die Sandrock. Madonna Dianora wartet auf ihren Geliebten. Statt seiner erscheint ihr Mann, wortkarg und unheimlich, erpreßt ihr das Geständnis ihrer verbotenen Liebe und erdrosselt sie mit ihren eigenen üppigen Haaren. *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) ist ein Intrigenspiel aus dem Venedig des 18. Jahrhunderts. Casanova unter dem Namen eines Baron Weidenstamm begegnet Vittoria, einer früheren Geliebten, wieder. Vittoria ist eine berühmte Sängerin geworden; in ihrem Gesang lösen, erlösen sich alle erotischen Verstrickungen. Sie singt die Arie der Ariadne, womit dem Abenteurer, der dem Lebensgenuß unter ständiger Todesgefahr frönt, die Doppelfunktion des Bacchus als Lebens- und Todesgott zugewiesen wird. *Die Hochzeit der Sobeide* (1899) spielt im Milieu von Tausendundeiner Nacht. Sobeide, die Tochter eines verschuldeten Juweliers, wird einem älteren Manne vermählt. Sie jedoch liebt einen anderen, entflieht, von ihrem Mann nicht gehalten, der damit Großmut als Schuld auf sich nimmt, muß aber rasch den niedrigen Charakter ihres Geliebten erkennen. Sie kehrt zurück, gesteht und stürzt sich von einem Turm in die Tiefe.

Ohne Frage ist die dritte Dreier-Reihe, die auf dem zeitgenössischen Theater wenigstens sporadischen Erfolg hatte, Resultat einer Gleichgewichtsstörung und zugleich der Versuch, dieser Gleichgewichtsstörung werkimmanent beizukommen. Sowohl das praktische Theater wie auch der Text in seiner Eigenschaft als Spielvorlage, als «Partitur», wurden dabei hoffnungslos überfordert. Hofmannsthal, auf Ausgleich bedacht, wich auf die Bearbeitung und das Libretto aus. Als Bearbeiter griff Hofmannsthal auf die antike Tragödie und auf das

englische Drama des späten 17. Jahrhunderts zurück. *Elektra* (1904) entstand «frei nach Sophokles», stellt aber eine so konsequente Transformation des Stoffes ins Spätzeitlich-Morbide dar, daß sie Oscar Wildes *Salome* ähnlicher ist als den sophokleischen Tragödien. Nicht zufällig bildete dieses Stück später das erste in der Kette der von Richard Strauss vertonten Bühnenwerke Hofmannsthals; Strauss wollte mit der *Elektra*, instinktsicher, den Erfolg seiner *Salome*-Vertonung wiederholen. *Das gerettete Venedig* (1905) bleibt trotz extremer Psychologisierung der Vorlage dem politischen Intrigenstück von Thomas Otway näher, während sich *Ödipus und die Sphinx* (1906), stoff-, nicht formverwertend, wieder stärker im freien Raum der Eigenproduktion bewegt. Mit dem *Jedermann* von 1911 setzt dann ein zweiter Schub von Bearbeitungen ein, der über das *Salzburger Große Welttheater* (1922) bis zur Tragödie *Der Turm* (1927) führt und den literarischen Rückgriff in die geschichtliche Zeit, wie ihn Hofmannsthal seit eh und je praktizierte, auch literaturgeschichtlich zum Rückgriff machte. Mit der hier in Frage stehenden Epoche hat das nur noch als spätes, verzweifelt «positives» Echo zu tun. Anders die Libretti Hofmannsthals: *Der Rosenkavalier* (1910), *Ariadne auf Naxos* (1916), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die ägyptische Helena* (1927), *Arabella* (postum 1933). Sie verifizieren bis in die zwanziger Jahre hinein eine latente Tendenz der Dichtung der Jahrhundertwende, nämlich: in Musik über- und aufzugehen. Die Verwirklichung dieser Tendenz wird an den Komponisten delegiert. Dabei kommen sich Dichter und Komponist insofern wechselseitig entgegen, als das Werk des Komponisten – die sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss beweisen es – die Tendenz hat, in Literatur über- und aufzugehen. So erscheint gerade von den epochalen Gegebenheiten her – aller Differenzen ungeachtet, die Richard Alewyn scharfsinnig aufgedeckt hat[24] – die Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Strauss als notwendig.

Die kleineren Dramatiker in Hofmannsthals Nachbarschaft hat man gern als «Neuromantiker» bezeichnet, bevorzugen doch auch sie Stoffe aus fremden Ländern und fernen Zeiten. Der Terminus trifft nicht; weit eher könnte man sie «neubarock» nennen oder in ihnen modisch überzüchtete und verfeinerte Nachfahren der Dramatiker der Bismarck-Ära sehen. Während bei Hofmannsthal der poetisch gesteigerte Ton spontan aus der Alltagssprache fließt, versuchen seine Nachahmer, in Verkennung dieses Verfahrens, zunächst den Ton der Alltagssprache radikal zu eliminieren, um die so entstandenen Leerräume mit artifiziell hochgespannter Sprache füllen zu können. Herbert Eulenberg (1876–1949), jahrelang als Dramaturg am Düsseldorfer Schauspielhaus tätig und durch seine «Schattenbilder», Miniaturporträts bedeutender Persönlichkeiten aus allen Künsten, über Theaterkreise hinaus berühmt, war ein Massenproduzent von Dramen. Auch er sieht das Leben als eine festliche Angelegenheit, doch fehlt ihm die Tiefendimension der Melancholie

völlig. Seine Rauschkunst ist naiv, ist jeder Subtilität bar. *Leidenschaft* (1901): das ist nicht nur ein Dramentitel, sondern programmatisches Kennwort seiner Bemühungen. Diese Leidenschaft ist aufs peinlichste forciert, selbst in Eulenbergs besten Stücken wie *Anna Walewska* (1899), in welchem Vaterliebe in rasende Sinnenbrunst umschlägt, oder *Ritter Blaubart* (1905), in welchem geschlechtliche Gier den Protagonisten von Mord zu Mord treibt. Forciert sind auch die Erfolgsstücke von Ernst Hardt (1876–1947): *Tantris der Narr* (1907), *Gudrun* (1911) und *Schirin und Gertraude* (1913). Sie beziehen ihre Wirkung aus der Diskrepanz zwischen der strengstilisierten mittelalterlichen Welt, in der sie spielen, und der pathetisch überhitzten Sprache, in der sich die Figuren artikulieren. Die stofflich vorgegebenen hieratischen Umrisse werden morbide eingefärbt.

Auf höherem literarischen Niveau bewegen sich Vollmoeller und Stucken. Karl Gustav Vollmoeller (1878–1948), der sich, wie Hardt, seine Sporen in den *Blättern für die Kunst* verdiente, besitzt genuines Geschick im Fügen hochdramatischer Handlungen. Wo Eulenberg und Hardt fehlende innere Spannungen durch hochgetriebenen Stil substituieren müssen, besteht bei Vollmoeller ein wechselseitiger Zusammenhang zwischen Handlungsführung und Stilzug und -zwang. Sein Dialog modelliert, hektisch und hochpräzis, menschliche Schicksale heraus und läßt damit das Deklamieren mit verteilten Rollen, wie es Hardt und Eulenberg pflegen, weit hinter sich. *Catharina, Gräfin von Armagnac, und ihre beiden Liebhaber* (1903) ist eine Rachetragödie in der Nachfolge d'Annunzios, den Vollmoeller übrigens kongenial übersetzte. Selbst Hofmannsthal mußte zugeben, daß Vollmoellers *Catharina* seine *Frau im Fenster* an dramatischer Intensität überbiete, und ein so entschiedener Gegner des Theaters wie George kapitulierte vor Vollmoellers Begabung und druckte Szenen aus dessen Dramen in den *Blättern für die Kunst* ab. *Assüs, Fitne und Sumurud* (1904) ist, breitangelegt, eine Liebestragödie aus dem Orient. Die außerordentliche Leuchtkraft der Verse ist doppelt begründet. Einerseits bordet die Sprache in den zentralen Szenen ins Lyrische über; andererseits ist sie eingebettet in einen epischen Fluß, von dem sich die dramatischen Impulse nur durch ihre Intensität abheben. Auch gewinnt das Szenische immer stärkeres Gewicht bei Vollmoeller; so verzichtet er schließlich im *Mirakel* (1912), das unter Max Reinhardts Regie ein Welterfolg wurde, ganz aufs Wort und überträgt seine verbale Ausdrucksgewalt ins Pantomimische. Von hier aus gesehen erscheint es zwingend, daß Vollmoeller – wie Hofmannsthal bei der Oper – beim Film endete. Dramen, die ins Epische eingebettet sind, aber immer wieder im Lyrischen kulminieren, lieferte auch, nobel und unermüdlich, Eduard Stucken (1865–1936). Seit 1901 arbeitete er an einem Dramenzyklus über den Sagenkreis um König Artus, für den er ein von Swinburne entlehntes eigentümlich wiegendes daktylisches Versmaß mit klingen-

den Binnenreimen entwickelte. Stuckens Artus-Dramen, 1924 als «dramatisches Epos» unter dem Titel *Der Gral* gesammelt, sind die konsequenteste Gegenwelt, die ein deutscher Dramatiker des 20. Jahrhunderts überhaupt zur zeitgenössischen Wirklichkeit schuf, eine Traumwelt, die nur innerhalb ihrer eigenen Worte gilt.

Geht bei Stucken und Vollmoeller das Drama des wilhelminischen Zeitalters in andere Gattungen über, so signalisiert das Werk von Frank Wedekind (1864–1918) den Übergang in eine andere Epoche, den Expressionismus. Die Schwierigkeiten einer literaturgeschichtlichen Einordnung Wedekinds hat man dadurch zu umgehen versucht, daß man Wedekind zum «Vorläufer» des Expressionismus erklärte. Damit aber ist, wenn man die komplizierten chronologischen Verhältnisse des Expressionismus nicht außer acht läßt, wenig gewonnen. Wedekind ist Expressionist nur insofern, als die konsequente Ausprägung bestimmter literarischer und gesellschaftlicher Tendenzen des wilhelminischen Zeitalters notwendigerweise zu stilistischen Annäherungen an den Expressionismus führt. Im erzählerischen Werk von Heinrich Mann begegnet Ähnliches. Von seinen Zeitgenossen wurde Wedekind, zumal auch bei ihm die personale Wirkung die Werkwirkung zu stützen und zu bestätigen hatte, als Antipode Gerhart Hauptmanns gesehen. Das ist sicherlich soweit richtig, als bei jedem von beiden diejenigen Züge besonders stark ausgeprägt sind, die dem anderen völlig fehlen: bei Hauptmann ein mitleiddurchsättigtes Gefühl, bei Wedekind ein mitleidentblößter Intellekt.

Wedekind, in dessen Intellekt sich, genealogisch determiniert, der Scharfblick des Arztes mit der Experimentierlust des Erfinders, die Aufsässigkeit des politischen Verschwörers mit dem Komödiantentum des geborenen Schauspielers mischten, war in der Wahl seiner literarischen Mittel nicht heikel. Schnödigkeit, wie sie nötig war, um die Schnödigkeit der Epoche zu erkennen, war ihm angeboren. Schon die Zeitgenossen beunruhigte die Frage, ob Wedekind ein Scharlatan oder ein Genie, der Priester eines neuen Ethos oder ein auf Publikumsbelustigung bedachter Hanswurst sei. Die Wahrheit liegt hier – entgegen der Faustregel – nicht in der Mitte, sondern in den Extremen. Überhaupt ist Wahrheit für Wedekind nur in extremis denkbar; das nicht zuletzt macht ihn, potentiell, zu einem Expressionisten. Auch sein Stil ist durch Extreme gekennzeichnet. Das Flache, ja Platte und Plakathafte seiner Diktion ist oft getadelt worden; zugleich ließ sich seinem Stil Tiefe, Schärfe, Geschliffenheit nicht absprechen. Wedekinds Gestalten äußern sich oft in Leitartikeln; aber was in ähnlich gelagerten Situationen bei Gerhart Hauptmann «papieren» und leblos wirkt, bringt bei Wedekind gerade die stärksten und lebendigsten Wirkungen hervor. Denn seine «Leitartikel» sind gebunden an die mimische und gestische Vitalität seiner Figuren. Nicht aus dem Wort, seinen Nuancen und Untertönen, leben Wedekinds Dramen, sondern aus den Bewegungsvor-

gängen, die vom Wort motorisch in Gang gehalten werden. Gerade als Motoriker prägt er die spezifisch Münchner Variante des wilhelminischen Dramas am reinsten aus. Selbst ein so zielstrebiger und vitaler Satiriker wie Ludwig Thoma (1867–1921) erreicht ihn nicht, auch nicht in seinen besten Komödien (*Die Medaille*, 1901, *Die Lokalbahn*, 1902, *Moral*, 1909).

Wedekind debütiert, kurz nach Sudermann und Hauptmann, mit *Frühlings Erwachen* (1891). Thema dieses Erstlingsdramas ist die aufkeimende Sexualität Halbwüchsiger. Durch Reduktion des Alters der handelnden Figuren wird die Thematik von Max Halbes *Jugend* verschärft. Diese Verschärfung zeigt sich in einem Weniger und einem Mehr des – chronologisch früheren – Wedekindschen Dramas. Es fehlt: die Atmosphäre, wie Halbe sie beschwört und die sich als stärker erweist als jede einzelne Figur. Es kommt hinzu: die mimische Bewegtheit und die Entschiedenheit der Konturen. Wedekind gestaltet nicht unverwechselbare Einzelne, Vereinzelte, Einsame, mit ihren Eigenheiten, ihren Stärken und Schwächen, sondern jeder Einzelne ist Typus, ist Repräsentant. Das stärkt das Figurengefüge und läßt doch zugleich jede Figur im Bereich ihrer strukturell bestimmten Einsamkeit. Gegen die «positiven» Figuren der Schulkinder, denen die unbewältigte Liebe zum Schicksal wird, dem sie ratlos ausgeliefert sind, stehen die «negativen» Figuren der Lehrer, Karikaturen allesamt, wie schon die Namen signalisieren: Sonnenstich, Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Fliegentod. Die Figurengruppen beziehen extreme Positionen und reden folglich vollkommen aneinander vorbei. Die in die Dialoge eingesprengten Aphorismen haben die Funktion, diese Situation der Kommunikationslosigkeit provokativ ins Bewußtsein des Publikums zu heben. Wedekind bereits, und nicht erst Brecht, fordert, wenigstens ansatzweise, das mitdenkende, genauer: das die Bewegungsvorgänge auf der Bühne denkend ergänzende Publikum. Moralist, der er ist, bedarf er als Voraussetzung dazu der Ausschaltung der Gefühle, genauer: der Ausschaltung der Möglichkeit, sich vermittels von Gefühlen in Identifikationsprozessen beruhigen zu können.

Das in *Frühlings Erwachen* praktizierte Verfahren behält Wedekind zeitlebens bei, wenn er es auch in zahlreichen Gelegenheitsarbeiten grotesk-unverbindlich auflockert. Die wichtigsten Dramen Wedekinds lassen sich paarweise ordnen. Da sind vor allem *Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1904), die später unter dem Titel *Lulu* als Doppeltragödie zusammengefaßt wurden. Wilhelm Emrich hat Wedekinds *Lulu* als die zentrale Tragödie der Moderne in doppeltem Sinne interpretiert[25]. Einerseits stoßen in *Lulu*, wie in der älteren Tragödie, unbedingte und bedingte Werte aufeinander, hier: triebhafte Liebe und gesellschaftliche Konvention; andererseits kann Wedekind, ungleich der älteren Tragödie, den unbedingten Wert nicht mehr positiv formulieren, sondern nur noch negativ, paradox, gleichsam als Hohlform, womit zugleich

gesagt ist, daß *Lulu*, vom Dichter her gesehen, als Tragödie der Tragödie angesprochen werden muß. Im ersten Teil der Tragödie *(Erdgeist)* ist Lulu die Vernichterin, eine todbringende Person von überpersönlichem, dämonischem Reiz. Ihren ersten Mann trifft der Schlag, der zweite schneidet sich die Kehle durch, den dritten erschießt sie, als er sie, die ihn betrügt, umbringen will. Eine Naturgewalt, verbiegt und zerstört sie alle zeitbedingten gesellschaftlichen Ordnungen. Was Wedekind hier liefert, ist eine negative soziale Utopie, womit er den Expressionismus, als «Vorläufer», zugleich weit hinter sich läßt. Im zweiten Teil der Tragödie *(Die Büchse der Pandora)* ist Lulu das Opfer. Aus dem Zuchthaus befreit, eröffnet sie in Paris einen Salon, in dem sich eine fragwürdig-gemischte Gesellschaft trifft. Die gesellschaftlichen Ordnungen sind, wie gesagt, verbogen und zerstört, aber die Riten haben noch Bestand. Nun erfolgt eine zweite Negation dieser Gesellschaft: sie wird in eine moderne Walpurgisnacht verkehrt. Der Mädchenhändler Graf Casti-Piani will Lulu in den Vorderen Orient verkaufen, sie flieht nach London, sinkt zur Straßendirne ab und wird schließlich von dem legendären Jack the Ripper ermordet. Eine derartig zwingende Gewalt der Abwärtsbewegung war seit der barocken Tragödie – und in dieser auch nur politisch eingebunden, nicht aber radikal freigesetzt wie bei Wedekind – nicht mehr dagewesen. Den epochalen Rang der *Lulu* hat Alban Berg als erster erkannt. Seine Vertonung der *Lulu* leistet postum für Wedekind, was Richard Strauss durch seine Vertonung der *Elektra* kontemporär für Hofmannsthal leistete.

Neben die Abenteurerin, die, weil sie Weib ist, scheitert, tritt in den Dramen *Der Kammersänger* (1899) und *Der Marquis von Keith* (1900) der Abenteurer, auch er eine Gestaltwerdung des Zeitgeistes, bestätigt nur durch seine eigene boden- und rückhaltlose Existenz. In einer Gesellschaft, die Hexensabbat und Lemurentreiben geradezu antikischen Ausmaßes ist, bleibt ihm nur die ihm eigene Mischung aus Brutalität und Intelligenz, um sich behaupten zu können. Das zweitgenannte Stück, als «Münchener Szenen» konzipiert, gerät unter der Hand zum Lehrstück über einen cliquenhaften Internationalismus, dessen Wesen mit dem gemischten Charakter des Protagonisten identisch ist. Wedekind zielt, anders als Hauptmann oder Holz, anders auch als Schnitzler oder Bahr, nicht auf spezifisch deutsche oder österreichische Zustände, sondern will globale Zusammenhänge aufdecken. Nachdem Wedekind im männlichen und weiblichen Abenteurertypus den Zeitgeist personifiziert hatte, wagte er, über gelegentliche bekennerische aphoristische Einsprengsel hinaus, die Verabsolutierung der eigenen Person innerhalb der gegenwärtigen Welt. Dieser dezidiert autobiographische Zug ist den Dramen *So ist das Leben* (1902) und *Hidalla* (1904) gemeinsam. Beide Stücke erhalten erst 1911, also zu Beginn des expressionistischen Jahrzehnts, unter den Titeln *König Nicolo* und *Karl Hetmann, der Zwergriese* ihre definitive Gestalt. Der vom Thron verjagte

König, der als Hofnarr des Usurpators endet, im ersten Stück, der zahnlose Krüppel, der eine neue zukunftheischende Moral der Schönheit proklamiert, im zweiten Stück, sind Sinnfiguren des Autors wie seiner Epoche. Der König als Narr, der Krüppel als Schönheitskünder: beide enden tragisch. Die autobiographisch eingefärbte Groteske erweist sich – in doppeltem Sinne – als die wahre Tragödie des wilhelminischen Zeitalters.

DRITTES KAPITEL

Erzählende Literatur

Das wilhelminische Zeitalter hat quantitativ und qualitativ eine so reiche Erzählliteratur hervorgebracht wie kaum eine andere Epoche. Was in der Ära Bismarcks, einer Friedenszeit von zwei Jahrzehnten, angelegt worden war, entfaltet sich nun in einer Phase, die eine Verlängerung dieser Friedenszeit um mehr als zwei weitere Jahrzehnte darstellt. Gerade für die Erzählliteratur ist das wichtig, gewinnt sie dadurch doch den nötigen Spielraum, ihr Interesse nach «innen» zu wenden, sei es auf das gesellschaftliche Gefüge, sei es auf den Einzelnen, der sich innerhalb dieses Gefüges in stets wachsendem Maße emanzipiert. Das Maß an innerer Freiheit, das im wilhelminischen Zeitalter dem Schriftsteller gewährt war, ist außerordentlich groß. Was sich an Zwängen politischer oder sozialer Art bemerkbar macht, ist meist so beschaffen, daß es den literarischen Produktionsprozeß unmittelbar fördert, weil es aufs engste mit stilistischen Zwängen in Zusammenhang steht. Gerade das Werk der großen Satiriker des wilhelminischen Zeitalters beweist diesen Zusammenhang, von dem noch zu reden sein wird.

Aus der Ära Bismarcks werden zwei literarische Tendenzen in die neue Epoche überführt und in ihr vielfältig modifiziert: erstens der Zwang zur Großform, Ausdruck selbstauferlegter Verpflichtung zu einer möglichst totalen Erfassung der Welt im erzählerischen Werk; zweitens der Hang zu einem Realismus, der, im Gegensatz zum Realismus der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, nicht mehr «poetisch» ist, also auf ästhetisch zwingende Verwandlung der Welt ins Werk zielt, sondern sich dezidiert «kritisch» gibt, also seine Kategorien aus der empirischen Wirklichkeit bezieht, die unverhüllt ins Werk umzusetzen er sich zur Aufgabe macht. Der Zwang zur Großform wirkt sich erstmals an der Epochenschwelle in Michael Georg Conrads Zyklus-Fragment *Was die Isar rauscht* aus und setzt sich danach in zahlreichen Werken fort, die von vornherein als Zyklus oder Reihe geplant sind oder sich doch wenigstens im nachhinein zu derartigen großräumigen Gebilden zusammenschließen. Auch greift dieser Zwang gattungsmäßig und chronologisch weit über die Erzählliteratur des wilhelminischen Zeitalters hinaus. In der Lyrik entstehen neue Formen der «Welt-Dichtung», die nicht mehr bloße Varianten tradierter Versepik sind. Und erst in den zwanziger und dreißiger Jahren kulminiert der monumentale oder zyklisch gefügte Roman. Das werden die beiden Exkurse näher ausführen.

Bei der Weiterentwicklung des kritischen Realismus im wilhelminischen

Zeitalter ist eine doppelte Intensivierung zu beobachten. Zum ersten erhöht sich der Realitätsgehalt. Die Beschreibung der Wirklichkeit als Folie von Begebnissen genügt nicht mehr, selbst dort nicht, wo die Folie zur Voraussetzung wird wie im «Berliner Roman». Exakte Beobachtung «vor Ort», in der Notiz eingefangen, muß der Beschreibung vorgeschaltet werden. Das Verfahren Zolas, von Michael Georg Conrad nur erst gefordert, wird jetzt tatsächlich praktiziert. Wie der Maler seit eh und je, trägt nun auch der Schriftsteller sein Skizzenbuch ständig mit sich. Gerhart Hauptmann hat sich gern mit dem Skizzenbuch fotografieren lassen, was zugleich wieder zeigt, daß dieses neue, gesteigerte Wirklichkeitsbewußtsein sehr schnell in Pose umschlagen konnte. Die Anreicherung der Erzählung mit «vor Ort» notierten Wirklichkeitspartikeln war ein echter Gewinn; der Wunsch, auf diese Weise vom Detail und seiner unermüdlichen Summierung her Totalität zu erreichen, blieb Schimäre. Je minuziöser die auf Beobachtung basierenden Notizen waren, desto deutlicher wurde es, daß auch die erzählerisch angestrebte Totalität Selektion blieb, bleiben mußte. Rudolf Majut hat den Begriff «Hochrealismus» in Vorschlag gebracht[26]; der «Hochrealismus» sei um 1890 voll entwickelt gewesen. Zum zweiten ergibt sich eine Intensivierung durch radikale satirische Verformung der Wirklichkeit. Daß das Prinzip der Absolutsetzung der Notiz das gegenteilige Prinzip provozieren mußte, nämlich ein bewußtes Absehen von der Wirklichkeit, verwundert nicht. Erstaunlicher ist schon, daß sich in den besten Werken der Erzähllliteratur des wilhelminischen Zeitalters, insbesondere bei Heinrich und Thomas Mann, beide Prinzipien miteinander verbinden. Steht hinter dem einen Stilprinzip das Vorbild der Fotografie, so hinter dem anderen das Vorbild der Karikatur: Bannung auch noch der unscheinbarsten Details auf eine getönte Fläche einerseits, Reduktion auf wenige – im Akt der Reduktion überzogene – Linien andererseits.

Den ersten Schritt über den Realismus der Bismarck-Ära hinaus taten die Autoren des Friedrichshagener Kreises. Bereits die Übersiedelung von Berlin in einen kleinen Ort «am Rande der Weltstadt», Friedrichshagen am Müggelsee, war ein Programm. Die Beschreibung sozialer Verhältnisse mit agitatorischem Unterton konnte nicht mehr genügen, so sehr gerade die Friedrichshagener der sozialen Bewegung verbunden waren. Das Ausscheren aus dem Bereich, in dem sich die sozialen Kämpfe abspielten, gab einerseits eine größere Distanz, einen schärferen Blick, der diesen Kämpfen zugute kam, andererseits ermöglichte es das Einbringen von Wirklichkeit, die außerhalb dieses Bereichs lag. Diese «andere» Wirklichkeit ist nun nicht einfach die Natur als menschenferner, menschenleerer Bereich, sondern eine Natur, die von Autoren, die als Literaten und Sozialisten tief in ihre Epoche verstrickt waren, im bewußten Gegensatz zu dieser Verstrickung überhaupt erst als menschenfern und menschenleer erfahren wurde. So schaffen die Friedrichshagener, vor allem Wil-

helm Bölsche und Bruno Wille, keine neue Naturdichtung, sondern Sozialdichtung im Medium einer auf Grund epochaler Erfahrungen neu gesehenen Natur. Dabei nimmt die Erfahrung der Natur ihren Weg über die Notiz, ist also alles andere als Einfühlung, Einstimmung, ist vielmehr Resultat eines Willensaktes, der sich als wissenschaftlich versteht. Mit der Ineinssetzung von Dichtung und Naturwissenschaft sollte jetzt endlich Ernst gemacht werden.

Wilhelm Bölsche (1861–1939) hatte mit einem Roman aus der Zeit Marc Aurels (*Paulus*, 1885) als typischer historischer Erzähler der Bismarck-Ära begonnen. Der Roman *Die Mittagsgöttin* (1891) bezeichnet nicht nur einen Wendepunkt seines Schaffens, sondern auch einen Wendepunkt seines Lebensweges. *Die Mittagsgöttin* schildert die Begegnung eines jungen Naturwissenschaftlers, in dem unschwer Bölsche selber zu erkennen ist, mit einem Aristokraten, der auf der Suche nach einer letzten Wahrheit über den Sozialismus zum Spiritismus gelangt, um schließlich als Getäuschter zugrundezugehen. Seine Geliebte, deren spiritistischen Fähigkeiten er blind vertraut, ist eine Betrügerin. Eben diese Erfahrung aber ermöglicht es dem jungen Naturwissenschaftler, den Weg in umgekehrter Richtung zu gehen und vom Spiritismus wieder zurückzufinden zum Sozialismus, oder weitergefaßt: zu einer Existenz im Glauben an eine mögliche bessere, vernünftigere, wissenschaftlichere Welt. Der Großstadt, Berlin, wird eine elementare, unheimliche, der Göttin der Mittagsstille verfallene Natur, der Spreewald, entgegengesetzt. In ihrer Präzision, einer Präzision von außerordentlicher Suggestionskraft, sind Bölsches Naturbeschreibungen bis heute unerreicht geblieben. Das mag daran liegen, daß für die Beschreibung beider Bereiche, Großstadt und Natur, der jeweils andere Bereich die Folie liefert. So bleiben, erzähltechnisch, Distanz und Nähe wechselweise gewahrt. Am Schluß wird alle Mystik in reiner, zukunftsweisender Wissenschaft bestätigt und aufgehoben.

Bölsches literarische Produktion nach der *Mittagsgöttin* liegt auf der Linie, die der Ich-Erzähler dieses Romans als seinen eigenen Weg in die Zukunft hinein projiziert hatte. Die Auflagenhöhe der sehr zahlreichen naturwissenschaftlichen Schriften Bölsches beweist, daß dieser Weg von vielen Zeitgenossen als der ihre gesehen wurde. Von einer in höchster Genauigkeit erfahrenen Realität führt er bis zu einer mystischen Einsicht in die Welt, um sich von dort in die Realität zurückzuwenden, die nun sicherer bewältigt werden kann als zuvor. *Die Mittagsgöttin* bleibt also das struktuelle Grundmuster. Sowenig Bölsche zu den Erzählern von Rang gerechnet werden darf, sowenig gerade ihm die restlose Überführung seiner Ideen in die Fiktion oder die Halb-Fiktion gelingt, so sehr muß er doch als eine der wichtigsten Figuren des Übergangs gesehen werden. In Bölsches Schriften lebt der politische Optimismus der Gründerzeit in eigentümlich verinnerlichter Form weiter. Er hat sich gewissermaßen in einen hermetischen Bezirk zurückgezogen, um von dort aus auf die

gesamte menschliche Existenz, die physische und psychische, auszustrahlen, die nun nicht mehr politisch oder sozial determiniert, sondern «allheitlich» ausgeweitet ist. Gerade der zeitlebens als darwinistisch-materialistisch verschrieene Bölsche hat sehr richtig erkannt, daß seine und seiner Zeitgenossen Weltanschauung nicht «realistisch», sondern «hyperidealistisch» sei. Das bestätigen seine Hauptschriften: *Das Liebesleben in der Natur* (1898/1902), *Von Sonnen und Sonnenstäubchen* (1902), *Stunden im All* (1909).

Die allheitliche Gesinnung, von der Bölsches Gesamtwerk getragen wird und die zugleich dessen Ausstrahlung ausmacht, war letztlich der ins Seelische aufgelöste und aufgehöhte Zwang zur erzählerischen Großform. Daß diese Gesinnung das gesamte wilhelminische Zeitalter überspannte, zeigen die beiden Romane von Bölsches Friedrichshagener Gefährten Bruno Wille (1860–1928): *Offenbarungen des Wacholderbaumes* (1901/03) und *Die Abendburg* (1909). War Bölsches praktische Tätigkeit als naturwissenschaftlicher Popularschriftsteller die Folge der durch die *Mittagsgöttin* markierten Wende, so ging bei Wille praktische Tätigkeit seinen Romanen voraus. Nicht nur die weitgespannte Aktivität als Propagandist und Pädagoge der freireligiösen Gemeinde, auch die soziale Lyrik von *Einsiedler und Genosse* (1891) darf dazu gerechnet werden. Die Romane Willes sind darum nicht – wie der Roman Bölsches – Aufforderungen, einen eigenen Weg einzuschlagen, sondern Summe, Rechenschaftsbericht, Rechtfertigung inmitten und gegen Ende dieses Weges. In den *Offenbarungen des Wacholderbaumes* verarbeitet Wille die Naturphilosophie Fechners und predigt die Bruderschaft aller belebten und eben darum auch beseelten Dinge. In der *Abendburg* zeichnet er im Medium des Dreißigjährigen Krieges den Weg eines beutegierigen Schatzsuchers zum Eremiten nach, der im Einklang des eigenen Herzens mit der Allnatur den wahren, unzerstörbaren, unverlierbaren Schatz findet. Das ist eine eigentümliche wilhelminische Variante des Grimmelshausenschen *Simplicissimus*, die beweist, daß hier in der Tat erzählerische Großformen ins rein Seelische transponiert werden.

An den Romanen von Bölsche und Wille läßt sich ablesen, daß dem «Hochrealismus» von Anfang an eine Neigung zur totalen Spiritualisierung innewohnt. In den verschiedensten Mischungsgraden werden wir in der Erzählliteratur des wilhelminischen Zeitalters diesem Verhältnis von Realität und Spiritualität wiederbegegnen. «Realität und Spiritualität»: diese Formel kann geradezu als Signatur der Epoche gesetzt werden. Gegründet ist dies in einer individuell tiefgeschichteten Gläubigkeit, oder strenger gefaßt: im Glauben an das Glaubenwollen. Dieser Glaube kann, da er nur individuell determiniert ist, jederzeit durch Nichtglauben ersetzt werden. In der Tat geschieht das – gleichzeitig mit dem literarischen und sozialen Wirken der Friedrichshagener – im Werk eines Außenseiters, des Polen Stanislaw Przybyszewski (1868–1927). Er verkehrt die neue Technik, die Erzählung mit möglichst vielen rea-

listischen Details aufzufüllen, radikal in ihr Gegenteil: die Erzählung wird weitgehend von Realität entleert. Im Scheitelpunkt des «Hochrealismus» wird tabula rasa gemacht. Das hat bereits die Zeitgenossen fasziniert, durch deren Erinnerungen Przybyszewski als halb messianische, halb satanische Gestalt spukt, eingestimmt in die Epoche und sie zugleich mit einer Heftigkeit negierend, die schockartige Wirkung hatte. Sein kometenhafter Weg streifte übrigens auch Friedrichshagen. Nihilismus wird bei Przybyszewski zu mehr als einer weltanschaulichen Haltung unter dem Einfluß eines mißverstandenen Nietzsche; Nihilismus wird zur Stilfigur. Auch das darf, komplementär zur allheitlichen Gesinnung, als Auflösungs- und zugleich Aufhöhungsprozeß gesehen werden.

Przybyszewski verzichtet als Erzähler nicht nur auf genaue Orts- und Umweltbeschreibungen, sondern auch auf Handlungsführung und deren psychologische Begründung. Er hebt nicht nur den Raum als konstituierendes Element der Erzählung auf, sondern auch die Zeit. Das geht weit über die Reduktion auf selektiv-satirische Lineaturen hinaus, die im übrigen, epochal, das Gegengewicht zu einer totalen Auslieferung an die empirische Wirklichkeit bilden. Die Wirklichkeit ist nicht ins Werk eingebunden, eingeschmolzen, sondern daraus fast völlig eliminiert. Schon früh hat man in Przybyszewskis Prosa Vorformen oder doch Vorboten expressionistischen Erzählens gesehen. Doch bleibt im Expressionismus meist die reale Basis der Vorgänge gewahrt, während Przybyszewski in den Vorgängen, also im Akt des Erzählens, eben jene Basis zerstört. Der Sensationserfolg, den Przybyszewski als «Satanist» hatte, verdeckte die Tatsache, daß hier ein Mutationssprung erfolgte, der erst Jahrzehnte später in der Erzählliteratur wieder sichtbar wurde und Folgen zeitigte. Insgesamt muß der realitätssatte Reichtum der Literatur des wilhelminischen Zeitalters gegen den realitätsverzehrenden Nihilismus Przybyszewskis gesetzt werden, der sich nicht als Gesinnung, sondern, eindringlicher, als Stil dokumentierte.

Przybyszewski weigert sich, es seinen Generationsgenossen gleichzutun und den Erzählstil der Gründerzeit einfach zu modifizieren. Bildete in Conradis *Adam Mensch* das Berlin der achtziger Jahre wenigstens den vagen Hintergrund, trat in Conrads Roman-Reihe *Was die Isar rauscht* München schon höchst handgreiflich in Erscheinung, so spielen Przybyszewskis Romane in einem Niemandsland, einem luftleeren Raum. Der Roman stellt seine eigenen Voraussetzungen in Frage. Dabei darf nicht übersehen werden, daß es Przybyszewski nicht verschmäht, die Großform zu verwenden. Sein Hauptwerk ist die Roman-Trilogie *Homo sapiens* von 1895/96 *(Über Bord, Unterwegs, Im Malstrom)*, der Versuch eines Zeitbildes, der scheitern mußte, da sich der konsequente Verzicht auf Realität nicht erzählerisch umsetzen läßt. Das gilt für die Vorgänge wie für die Figuren. Przybyszewskis Figuren stehen nur für

sich selber und heben zugleich diesen ihren Standpunkt auf. Dr. Erik Falk, die Zentralgestalt der *Homo sapiens*-Trilogie, sagt es mit wünschenswerter Eindeutigkeit: «Alles ist Blödsinn! Ich spucke auf das Alles, ich spucke auf den Übermenschen und Napoleon, ich spucke auf mich und das ganze Leben.» Man hat Przybyszewski mit Dostojewski verglichen, aber dieser Vergleich stimmt nur, soweit er die hochgespannte, brisante Innerlichkeit einzelner Figuren betrifft. Bereits deren Konturlosigkeit, deren Gesichtslosigkeit aber hebt jede Vergleichsmöglichkeit auf. Auch der Hinweis auf die «slawische Seele» hilft da nicht weiter. Wie in der fragmentarischen Roman-Trilogie Michael Georg Conrads der Einfluß Zolas aufbrach und dann kläglich versandete, so in der Roman-Trilogie Przybyszewskis der Einfluß Dostojewskis.

Wie in den Hauptfiguren Bölsches und Willes verbirgt sich auch in den Hauptfiguren Przybyszewskis niemand anders als der Autor selbst. Die Schöpfung einer Figur wird zum Mittel, Möglichkeiten des eigenen Ich als Wunschbild in die Zukunft zu projizieren. In diese Möglichkeiten sind mit Notwendigkeit Gefährdungen eingeschlossen. Damit stoßen wir auf eines der wichtigsten Themen der Erzähllliteratur im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert: den «neuen» Menschen. Dieser «neue» Mensch, erstmals von Nietzsche und nach ihm von Autoren verschiedenster Prägung immer wieder mit Leidenschaft gefordert, steht in einem eigenartig ambivalenten Verhältnis zur Dekadenz, von der er sich abheben soll, deren Produkt er aber zugleich ist. Albert Soergel hat Przybyszewski den Vorwurf gemacht, die Dekadenz zu verherrlichen statt sie zu überwinden[27]. Dieser Vorwurf trifft nicht. Bei Przybyszewski erfolgt die Selbstaufhebung der Dekadenz, ohne daß schon der «neue» Mensch hervorträte. Bei Bölsche und Wille dagegen tritt der «neue» Mensch hervor, sehr artikuliert und sehr positionsbewußt sogar, ohne daß eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Dekadenz voraufgegangen wäre. Eine schöne, fast ergreifende Naivität bewahrte die Friedrichshagener vor tiefer gelagerten Gefährdungen, wie sie Przybyszewski in Permanenz erfuhr. Es zeigt sich, daß die extremen Positionen, in literarischem Zusammenhang gesehen, jeweils mit bedenklichen Gleichgewichtsstörungen verbunden waren. Es zeigt sich aber zugleich, daß es nur eine Frage der Zeit war, wann sich im Spannungsfeld zwischen diesen extremen Positionen ein Autor ansiedeln würde, um das Problem des «neuen» Menschen und seines Verhältnisses zur Dekadenz erzählerisch abzuhandeln.

Johannes Schlaf unterzog sich dieser Aufgabe, und zwar in mehreren Anläufen. Die Voraussetzungen waren günstig. 1889 hatte Johannes Schlaf gemeinsam mit Arno Holz in den drei Prosastücken von *Papa Hamlet* die Möglichkeiten exakten, minuziös an der empirischen Wirklichkeit geschulten Erzählens erprobt und danach selbständig verfeinerte Varianten der Naturbeschreibung entwickelt (*In Dingsda*, 1892, *Frühling*, 1895). Um die Jahrhun-

dertwende wagt er sich an seine erste Roman-Trilogie, die ihn aber nicht befriedigt, so daß er im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts eine zweite folgen läßt. In der Vorrede zum Schlußband der ersten Trilogie heißt es nicht ohne stolzen Selbstbezug: «Es ist merkwürdig, daß bei uns in Deutschland noch niemand ... darauf kam, an eine Aufgabe heranzugehen, die so nahe liegt und eigentlich auch fast unerläßlich ist: an die Aufgabe, die, wie der Franzose sagen würde, Psychologie des eigenen Types zu geben.» Schlaf kennt die Versuche, die in dieser Richtung unternommen worden waren, von Bleibtreu, von Conradi, von Przybyszewski, aber er nennt sie zurecht nicht objektiv genug und insgesamt zu einseitig. Schlaf kennt auch die Tendenzen, die es zu integrieren gilt: den Sozialismus, literarisch durch Kretzer vertreten, und den Artismus, worunter er nicht so sehr einen bestimmten Stil, und schon gar nicht den Stil Stefan Georges und seines Kreises versteht, als vielmehr die Fähigkeit, das Leben selbst wie ein Kunstwerk zu gestalten. Sozialistische wie artistische Tendenz müßten eingehen in eine alles umgreifende «ethische Tendenz, die Tendenz, sich von älteren Kulturbedingungen loszulösen und der Moderne gerecht zu werden». In der Weitmaschigkeit dieser Formel fängt sich alles und nichts. Gemeint ist eine «neue» Gesellschaft, die eher Gemeinschaft als Gesellschaft sei, vom «neuen» Menschen geprägt und ihn wiederum prägend. Der «neue» Mensch aber müsse, so betont Schlaf, durch den Irrtum der Dekadenz hindurchgehen. Die Dekadenz sei der unerläßliche Nährboden des «Neuen». Das trifft die Epochenlage sehr genau.

Die erste Trilogie von Johannes Schlaf umfaßt die Romane *Das dritte Reich* (1900), *Die Suchenden* (1901) und *Peter Boies Freite* (1902). Die Hauptfigur des ersten Romans ist der Grübler und Träumer Emanuel Liesegang. Sein Motto lautet «Darüberhinaus!» Wie die Figuren Bölsches und Willes möchte Liesegang die gängigen Denkgewohnheiten der Epoche hinter sich lassen. Materialismus und Sozialismus, in denen er verwurzelt ist, sollen überwunden werden. Seine Existenz ist utopisch angelegt und damit zahlreichen Roman- und Dramengestalten in der deutschen Literatur des wilhelminischen Zeitalters verschwistert. Schlaf akzentuiert die dekadenten Wesenszüge Liesegangs, betont aber ausdrücklich, daß er «trotz aller Müdigkeiten und Martyrien», die ihn schließlich in den Freitod treiben, «bereits bis zu einem gewissen Grade moderner Neumensch» sei. Die uns bereits vertraute wirklichkeitsverzehrende Spiritualität ist ein Charakteristikum des «neuen» Menschen. Als Gegenfigur des spekulativen Liesegang entwirft Schlaf in *Die Suchenden* die Gestalt des auf praktische Tätigkeit gerichteten Arztes Erhard Falke. Auch Falke aber ist Utopist. Sein Versuchsfeld ist die Erotik. Er wagt eine Ehe zu dritt, von der er sich eine Anreicherung neumenschlicher Lebensweise verspricht. Das Wagnis scheitert: Falke verläßt seine Frau, um mit seiner Freundin «ferneren Vollendungen» entgegenzutreiben. Alle Frivolität ist fern, Skepsis bleibt gewahrt.

Wie Liesegang ist Falke nur Vorform des «Neumenschen». Das bestätigt im Bereich des erzählerischen Personals, daß diese erste Roman-Trilogie, wie Schlaf selber es sah, nur ein Schritt auf dem Wege war.

Erst die Zentralfigur des dritten Romans, *Peter Boies Freite*, gründet eine neumenschliche Existenz auf Dauer. In der Liebe zu Geesche, der Tochter eines auf See gebliebenen Steuermanns und einer Bretonin, findet Peter Boie Erfüllung. Die Begegnung zwischen den Liebenden findet in einem friesischen Fischerdorf statt, wo Peter Boie, von der Großstadt so angewidert und irritiert wie die Friedrichshagener von Berlin, seinen Urlaub verbringt. Das ruft Bedenken wach und verführt zu dem Mißverständnis, Schlaf pendle sich mit *Peter Boies Freite* auf die Linie der Heimatkunstbewegung ein, die um 1900 rapid an Boden gewann. Aber Peter Boie und Geesche sind alles andere als Figuren eines Heimatromans. Der nüchtern-wortkarge Boie ist der dichterisch lebende Mensch, Geesche in der Mischung heller und dunkler getönter Charakterzüge die Frau schlechthin. Die Übersiedelung der Liebenden in die «Neue Welt» signalisiert, daß die Erfüllung – noch – Fiktion ist, hoffender Vorentwurf, der Realität weit voraus. Schlaf setzt als erzählerisches Gegengewicht neben Peter Boie den Kunsthändler Erich Maßmann, eine ästhetische, aber philiströse Natur. Gerade Maßmann als negative Gestalt macht deutlich, was Dekadenz, positiv gewendet, bedeuten kann. Von den Dekadenten sagt Schlaf: «Was will es heißen, daß man sie krank nennt? Vielleicht sind sie die Gesündesten; denn sie sind in den Wehen des neuen Werdens, in dem Strom der Geheimnisse Gottes. Sie sind die Lebendigsten!» So ist Peter Boie letztlich ein ins Kraftvoll-Maskuline gewendeter Décadent.

Die zweite Roman-Trilogie von Johannes Schlaf ist Stück um Stück gefügt wie *Peter Boies Freite:* einem wesensechten, sucherischen, tiefgefährdeten, aber allmählich zu innerer Sicherheit findenden Menschen steht ein steriler Gegenspieler gegenüber. Dekadenz ist der gemeinsame epochale Nährboden, aber während aus ihm auf der einen Seite der «Neumensch» erwächst, bringt er auf der anderen Seite nur taube Frucht. *Der Kleine* (1904), *Der Prinz* (1908) und *Am toten Punkt* (1909): die Hauptfiguren Donald Wegner, Jürg Deubel und Martin Grunert sind weitere Varianten des «neuen» Menschen, insbesondere Grunert, dessen Widerpart sein Onkel ist, der den sprechenden Namen Marx Altmann trägt. Welche Schwierigkeiten es machte, den «neuen» Menschen erzählerisch überzeugend zu gestalten, zeigt sich bereits darin, daß Schlaf in beiden Trilogien mit jedem einzelnen Roman neu einsetzt, eine neue Gestalt und eine neue Handlung entwirft. Dadurch ist zwar der einzelne Roman in sich abgeschlossen, die Trilogie als Großform aber bleibt auf weitere Versuche hin geöffnet, bleibt fragmentarisch. In einer Variations- und Versuchsreihe ergibt sich jeweils das gleiche Endresultat, eben ein essentielles Fragment, wie es sich dann später auch bei Musils Versuch, in *Der Mann ohne Eigen-*

schaften einen zentralen personellen Entwurf als epische Großform durchzuführen, einstellen sollte.

Fehlt Schlaf auch das Vermögen, an einer einzelnen Figur die Entwicklung des «neuen» Menschen aufzuzeigen, so beweist doch diese gleichsam prismatische Auffächerung eines einheitlichen epochalen Menschentyps in viele verschiedene Figuren, daß die fiktiven Fähigkeiten Schlafs weiter gespannt waren als die vieler seiner schreibenden Zeitgenossen. Recht zahlreich sind im wilhelminischen Zeitalter die Romane, in denen, nach dem initiatorischen Vorgang Bölsches, der Autor die Projektion seiner selbst in eine einzige fiktive Figur vornimmt und dabei deren autobiographische Züge nicht im geringsten verhüllt. Das hatte im Entwicklungsroman tradierter Art seine Vorläufer. Neu ist allerdings, daß nunmehr die Zentralfigur in weit höherem Maße bereits von der Anlage her zeittypische Bedeutung beansprucht, als dies bei Goethes *Wilhelm Meister* oder Kellers *Grünem Heinrich* der Fall war. Der «neue» Mensch war ja stets als Teil einer «neuen» Gesellschaft konzipiert, ja, seine Individualität griff darüber hinaus und schmolz alles Gesellschaftliche in ein umfassendes Gefühl der Alleinheit ein. Die Wirkung dieser Romane war nicht zuletzt darum so groß, weil sich der Leser als Zeitgenosse gleicher seelischer und geistiger Struktur an jedem beliebigen Punkte an das Romangefüge anschließen, an ihm partizipieren, von ihm zehren konnte. Die vier einflußreichsten dieser autobiographisch eingefärbten Epochenromane seien in chronologischer Folge kurz charakterisiert.

Walther Siegfried (1858–1947) war Schweizer. Sein Roman *Tino Moralt* (1890) handelt, wie der Untertitel sagt, von «Kampf und Ende eines Künstlers». Moralt, der Züge von Anselm Feuerbach und Karl Stauffer-Bern trägt, ist Maler und Dichter zu gleicher Zeit und zu gleichen Teilen. Er versucht, beide Künste miteinander in Beziehung zu setzen. Sein Ziel ist es – und damit erfolgt eine Doppelprojektion des Werkes nach vorwärts und nach rückwärts – einen Roman zu schreiben, der durch die Verbindung beider Künste eine neue Epoche des Geistes einleitet. Der neue Roman soll deskriptiv die ganze Realität einbringen, soll aber auch deren Spiritualisierung in der Seele des Künstlers ermöglichen. Moralt erreicht sein Ziel nicht und leistet Verzicht. Der Künstler als «neuer» Mensch bleibt Entwurf. Dem tragischen Verzicht Moralts korrespondiert im *Roman aus der Décadence* (1898) von Kurt Martens (1870–1945) der ironische Verzicht. Ein junger Jurist namens Just, dem in seinem Freunde Erich von Lüttwitz ein «Affe der Décadence» zugeordnet ist, dilettiert in der Liebe und in der Religion. Seine Affären lassen ihn ebenso unbefriedigt wie seine Konversion zum Katholizismus. Skeptischer als Moralt, kann er in der Kunst keine mögliche Erfüllung wittern, zumal ihn, wie er scharf erkennt, die Kunst für das Leben unfähig gemacht hat, ein Motiv, das gleichzeitig von Thomas Mann aufgegriffen und variiert wurde. Der Skeptiker

wird zum Schriftsteller essayistischer Prägung. Er glaubt nicht mehr wie Moralt daran, die Realität insgesamt ins Werk einbringen zu können, sondern begnügt sich damit, im Detail das Ganze aufblitzen zu lassen. «Das merkwürdige Versuchskaninchen Mensch» fasziniert ihn; dessen mögliche Erneuerung bleibt unerörtert.

Erst Felix Holländer (1867–1931) glaubt in seinem Roman *Der Weg des Thomas Truck* (1902) wieder an den «neuen» Menschen, und zwar mit einer Leidenschaftlichkeit, die sowohl die beseelte Hoffnung Siegfrieds wie die schmerzliche Spötterei Martens' weit hinter sich läßt. Diese Leidenschaftlichkeit schlägt sich in einem außerordentlichen Gestalten- und Gedankenreichtum nieder. Der Roman Holländers entwirft ein Panorama des wilhelminischen Zeitalters, nicht nur seiner äußeren Erscheinungsformen, sondern seiner untergründigen Kämpfe und Hoffnungen. Der «neue» Mensch ist für Holländer der freie Mensch, dem weder der Staatssozialismus, wie er bereits ansatzweise praktiziert wird, noch der Kommunismus, wie er von einigen ersehnt wird, genügt. Dezidierter Anarchismus in der Nachbarschaft Przybyszewskis mündet auf dem Umweg über den Buddhismus in ein neugefaßtes Christentum ein. Die «neue Gemeinschaft» der Brüder Hart steht am Ende. Behaglicher, abgesicherter ist das Streben der Hauptfigur in Cäsar Flaischlens (1864–1920) *Jost Seyfried* (1905). Der «neue» Mensch sinkt, ohne dabei das Erlahmen seines Strebens überhaupt zu spüren, wieder ins gemüthafte bürgerliche Mittelmaß zurück. Dem *Jost Seyfried* war denn auch der breiteste Erfolg beschieden.

Den vier genannten Romanen haftet durchweg etwas Dilettantisches an. Die Hauptfiguren dilettieren als Lebenskünstler, sind, wie angedeutet, Projektionen des Autors. Autobiographisches Material und literarische Verarbeitung bedingen einander. Bekenntnisdrang, nicht Formbewußtsein prägte diese Romane. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen gingen oft unverändert in sie ein. Gerade weil auf die gängigen Techniken des Romans verzichtet wurde, konnte eine Anreicherung mit Realität erfolgen, und weil der strukturierende Kern des Werkganzen die jeweilige Individualität der Hauptfigur war, hieß «Realität» primär Substanz einer einzelnen Seele, die vom Ganzen der Welt gespeist war. Neben diesen Romanen läuft, ohne von der latenten Gefahr seelischer Hochstapelei bedroht zu sein, der Gesellschaftsroman, wie ihn die Ära Bismarcks gepflegt hatte, ungebrochen weiter. Er reicht, wie das Romanschaffen von Autoren wie Bleibtreu, Kretzer und Sudermann zeigt, nicht nur tief in das wilhelminische Zeitalter hinein, sondern weit über dieses hinaus. Aus ihm entwickeln sich – in einer von Jahrzehnt zu Jahrzehnt unübersehbarer werdenden rein quantitativen Fülle – Sonderformen des regionalen und des schichtenspezifischen Romans. Darüber hat Rudolf Majut alles Nötige gesagt[28]. Mit einer Geschichte der Literatur haben sie recht wenig, mit einer Geschichte des Lesergeschmacks dagegen sehr viel zu tun.

Nur weniges hebt sich aus der Menge derartiger Romane heraus. Ernst von Wolzogen, der schon in den achtziger Jahren Probleme einer spezifischen Schicht, des verarmten Adels, in Romanform erörtert hatte, unternimmt nun den Versuch einer panoramatischen Schilderung der gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustände. «Ja, hoch und niedrig, vom Reichskanzler Bismarck bis hinab zum Ärmsten der Armen sollte der weitgesteckte Rahmen dieser Geschichte umfassen[29].» *Die kühle Blonde* (1891) ist, jedenfalls vom Material her, eine Summe des «Berliner Romans». Was ihm Fontane, selektierend, an Tiefe voraus hat, macht Wolzogen, summierend, an Breite wett. Wolzogen erzählt spannend, setzt die kritischen Akzente richtig, scheut sich nicht vor karikaturistischer Vereinfachung, ohne doch schon die großen Satiriker des wilhelminischen Zeitalters wie Heinrich Mann oder Ludwig Thoma zu erreichen. In der Folge fächert Wolzogen dieses Panorama wieder auf und liefert erneut Ausschnitte aus dem gesellschaftlichen Leben der Epoche. Dabei treten die satirischen Züge immer stärker hervor. In *Der Kraft-Mayr* (1897) nimmt Wolzogen Weimarer Musikerkreise im Banne Wagners und Liszts aufs Korn, in *Das dritte Geschlecht* (1899) die Emanzipationsbewegung. Vor dem Hintergrund Münchens stellt Wolzogen sämtliche möglichen Varianten der «neuen» Frau vor und setzt sie zu entsprechenden Partnern in Beziehung. In raffinierten ironischen Brechungen entsteht so ein Bild des Münchens der Jahrhundertwende, das später in *Herrn Dames Aufzeichnungen* (1913) von Franziska Gräfin zu Reventlow (1871–1918) ein gleichwertiges, wenn auch in der individuellen Optik verengtes Gegenstück fand. Wie Wolzogen steht Georg Hermann (1871–1943) in der Tradition des «Berliner Romans». Hermanns Erzähltechnik ist nicht panoramatisch, sondern prismatisch. In *Jettchen Gebert* (1906) und *Henriette Jacoby* (1908) entwirft Hermann im Schicksal einer Halbwaise ein detailfreudiges Gesamtbild des jüdischen Bürgertums im biedermeierlichen Berlin. Das sind, wahrlich keine geringe Leistung, die *Buddenbrooks* noch einmal in regionaler und schichtenspezifischer Verschiebung.

Unter den regional verwurzelten Erzählern haben Wilhelm von Polenz und Hermann Stehr überregionale Bedeutung. Wilhelm von Polenz (1861–1903), ein Lausitzer, beschreibt in seinem Roman *Der Büttnerbauer* (1895) das langsame Zugrundegehen eines schlesischen Bauern an den radikal sich verändernden ökonomischen Verhältnissen der Gründerzeit. Das steht in Analogie zu Kretzers *Meister Timpe*. Der Roman *Der Grabenhäger* (1897) spielt im Milieu adeliger Grundbesitzer. Hier schlägt Zeitkritik in den Entwurf möglicher neuer sozialer Ordnungen um: Parzellierung soll allen Landwirten zu eigenem Grund und Boden verhelfen. Hermann Stehr (1864–1940), ein Schlesier, treibt aus regionalem Material ungeahnte seelische Energien heraus. Das hat die Bewunderung eines so kritischen Mannes wie Walther Rathenau gefunden. Nach novellistischen Anfängen (*Auf Leben und Tod*, 1898, *Der Schindel-*

macher, 1899) gelingen Stehr zwei Eheromane (*Leonore Griebel*, 1900, *Der begrabene Gott*, 1905), in denen der Dialekt als Mittel psychologischer Vertiefung meisterhaft gehandhabt wird. In einem dritten Roman, *Drei Nächte* (1909), einer autobiographisch eingefärbten Lebensbeichte, wird in der Beschreibung gegenwärtiger Not latente Zukunftsangst laut.

Als regional dürfen auch Werke gelten, die in genau umgrenzten exotischen Bereichen angesiedelt sind. Das Romanschaffen von Karl May (1842–1912) überspannt das wilhelminische Zeitalter. Von 1892 bis 1910 erscheinen die *Gesammelten Reiseerzählungen* Karl Mays in einer «Ausgabe letzter Hand»: Trivialliteratur gibt sich schon in der Art der Präsentation den Anstrich unzerstörbarer Klassizität. Das ist so absurd nicht, wie es auf den ersten Blick anmutet. Hier schlagen sich die imperialen Sehnsüchte einer ganzen Epoche figurativ nieder. Der gute Deutsche betritt fremde Zonen nicht als brutaler Eroberer: als Old Shatterhand im Wilden Westen, als Kara ben Nemsi im Vorderen Orient wirkt er, ein todsicherer Schütze, als Helfer aller Bedrängten und Verfolgten. Das hat viel mit der Schauspielerei des wilhelminischen Zeitalters zu tun, viel auch mit seinem knabenhaften, wirklichkeitsverzehrenden Idealismus. Das war nicht nur Selbststilisierung eines Autors, der sich in der Ära Bismarcks mühsam mit anonymen Kolportageromanen hatte über Wasser halten müssen, das war Selbststilisierung einer ganzen Epoche oder, wenn man will, nachträgliche Literarisierung gründerzeitlichen Nationalstolzes. Daß auch Karl May, ohne nur im geringsten die erzählerische Basis des Abenteuerromans zu verlassen, den Übertritt vom «Stil» zum «Mythos» versuchte wie so viele seiner Zeitgenossen aus der «hohen» Literatur, kann nicht verwundern (*Ardistan und Dschinnistan*, 1909). Auch Max Dauthendey (1867–1918), in seinen initiatorischen literarischen Impulsen Karl May so unähnlich wie nur einer, verschmäht die Form des exotischen Abenteuerromans nicht (*Raubmenschen*, 1911), bevorzugt aber die lyrisch durchsetzte kleine Form der exotischen Liebesnovelle (*Lingam*, 1909, *Die acht Gesichter am Biwasee*, 1911). Im erotisch entgrenzten Symbolismus dieser Novellen allerdings läßt Dauthendey die «hochrealistische» Basis der regional gebundenen Erzählkunst weit hinter sich.

Es liegt im Zuge des «Hochrealismus», daß auch das schichtenspezifische Werk auf Totalität drängt. Als symptomatisch dafür darf die Romantrilogie *Deutscher Adel um 1900* von Georg von Ompteda (1863–1931) gelten. Was vom Material her die Beschreibung verschiedener Adelsschicksale ist, ist von der Struktur her Schlüssel zur Epoche insgesamt. Ompteda hat nicht die leichte Hand Wolzogens, so sehr schon seine frühen Romane (*Die Sünde*, 1891, *Drohnen*, 1892) erzählerisches Geschick verraten, hat nicht sein versöhnliches Temperament; im zeitkritischen Impetus ist er keinem Geringeren als Heinrich Mann verwandt. Mit rücksichtslosem, entschlossenem Ernst geht er sein The-

ma an, wohlwissend um die Bindungen des Standes, dem er selber angehört, aus diesem Wissen aber auch die Distanz beziehend, die nötig ist, um die erzählerische Argumentation aus der Flächigkeit der Meinungsäußerung in die Dreidimensionalität der Figurengestaltung zu überführen. Das gelingt Ompteda vollauf. Seine Romantrilogie signalisiert eindringlicher als jedes andere Werk der Jahrhundertwende die Meisterschaft Thomas Manns, die sich gleichzeitig zu entfalten beginnt. Wie Johannes Schlaf setzt Ompteda mit jedem Roman neu ein: die Trilogie ist aus selbständigen Werken gefügt, die erst im Zusammenhang der Großform wechselseitig die nötigen Schlaglichter erhalten.

Die Trilogie *Deutscher Adel um 1900* wird eröffnet durch den Roman *Sylvester von Geyer* (1897), die Lebensgeschichte eines Mannes aus alter, traditionsreicher Offiziersfamilie. Minuziös wird die Lineatur eines Daseins nachgezeichnet, das ereignislos ist und, gleichsam traditionsverzehrend, früh verlischt. Unter total verwandelten sozialen und ökonomischen Bedingungen trägt die Tradition den Einzelnen nicht mehr. Eine mittlere Existenz also, ohne jeden Glanz, ohne alles Spektakuläre: Ompteda schildert sie in der bewußten Begrenzung meisterhaft. Dabei bleibt gerade das Einzelschicksal Standes-, ja Epochenschicksal, und zwar weit stärker, als das bei den Romanen der Fall war, die den «Neumenschen», also etwas seelisch Spektakuläres, proklamierten. Der zweite Roman der Trilogie, *Eysen* (1900), beschreibt die Schicksale eines Adelsgeschlechts. Knapper, anekdotischer als Thomas Manns *Buddenbrooks* greift Omptedas *Eysen* doch weiter aus. Die soziale Streuung des Adels ist beträchtlich: nicht nur traditionsbewußte Offiziere bringt er hervor, sondern auch Außenseiter, die sich entweder als versprengte Partikel in die ökonomische oder wissenschaftliche Arbeitswelt einzuordnen vermögen oder aber jenseits aller sozialen Bindungen als die Einsamsten von allen zugrundegehen. Fedors Tod durch eigene Hand, in fiebrigen Gedichten im Nietzschestil signalisiert, ist Klassen-, nicht Familien- oder gar Individualschicksal und darin vom Tode Hanno Buddenbrooks unterschieden. *Cäcilie von Sarryn* (1901), der letzte Roman der Trilogie, erörtert die Problematik der unverheirateten adeligen Frau, wiederum ein mittleres Schicksal, das Schicksal eines ebenso unaufdringlichen wie unauffälligen «Normalmenschen» (so der Titel eines späteren, 1906 erschienenen Romans von Ompteda).

Auch Ompteda beweist, wie stark der Zwang zur Großform war, den das wilhelminische Zeitalter von der Ära Bismarcks übernommen hatte. In seinen Anfängen hatte Ompteda die kleinen Formen gepflegt: Prosaskizze, Novellette, Novelle (*Freilichtbilder*, 1890, *Vom Tode*, 1893, *Unter uns Junggesellen*, 1894). In ihnen ließ sich die «realistische» Tendenz überzeugender verwirklichen als im Roman mit seinem letztlich unerfüllbaren Totalitätsanspruch. Fraglos war die Situation gerade für ambitionierte Erzähler dilemmatisch.

Qualität, so könnte man es formulieren, war nur durch Verzicht auf Quantität zu erreichen; Verzicht auf Quantität aber bedeutete Verzicht auf Wirkung in die Breite. Auch Heinz Tovote (1864–1946), der von der zeitgenössischen Kritik in unmittelbare Nachbarschaft Omptedas gerückt wurde, steht in diesem Dilemma. Schon die Wahl seiner literarischen Vorbilder zeigt das: neben Zola, auch für Tovote der Meister schlechthin, tritt Maupassant (dem seine übersetzerischen Bemühungen galten). Und so schwankt er denn zwischen Roman und Novelle, ohne jedoch auf dem einen oder dem anderen Felde seine Vorbilder zu erreichen. Der Roman *Im Liebesrausch* (1890) machte Tovote berühmt. Das war die Folge eines doppelten Mißverständnisses. Zum ersten las man diese Geschichte eines mecklenburgischen Gutsbesitzers, der sich in eine Halbweltdame verliebt und sie heiratet, sie aber schließlich durch seine rückwärtsgewandte Eifersucht in den Tod treibt, als zeitkritischen «sozialen» Roman, froh, aus dem Bannkreis des Vierten Standes entkommen zu sein; zum zweiten sah man in diesem Roman den Anfang einer neuen Literaturära, zumal sie der Autor selber versprach. Auch mit seinen folgenden Romanen (*Frühlingssturm*, 1891, *Mutter!*, 1892, *Das Ende vom Liede*, 1893) konnte Tovote das Versprechen nicht einlösen.

Tovotes Bedeutung liegt in seinen kleinen Prosastücken, die er unter den Titeln *Fallobst. Wurmstichige Geschichten* (1890) und *Ich. Nervöse Novellen* (1892) sammelte. Die Kunst der Detailschilderung besticht. Die Oberfläche der Dingwelt und die Tiefe der Seelenwelt werden von Tovote exakt fixiert. Ein sicherer Blick und ein sicheres Gefühl werden kunstlos-spontan in Worte umgesetzt: damit steht er in der Nachfolge von Hans Land, damit ist er aber auch Gegenpol und Gefährte von Arno Holz und Johannes Schlaf, die in *Papa Hamlet* eine ähnliche Erzähltechnik theoretisch von Grund auf erarbeitet hatten. Holz und Schlaf schreiben mit versessenem wissenschaftlichem Ernst, Tovote mit der leichten Hand des Dilettanten. Und doch stellen erst sie, gemeinsam gefaßt, die Mittel bereit für die großen Meister des Erzählens, deren Auftritt nun nicht mehr auf sich warten läßt. Diese Meister nämlich sind vorab Meister der kleinen Form. Während durch die gesamte Epoche hindurch groß intendierte Romane die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit auf sich zogen, entstanden in der Stille, gleichsam im Schatten der falschen Giganten, die wahren Meisterwerke. Und wo ihnen gleichgewichtige Romane zur Seite treten, stammen sie dann doch wieder von den Meistern der kleinen Form. Auch sind diese Romane oft anders strukturiert als die bisher genannten: sie sind intimer, sind, sozusagen, Novellen überdimensionaler Art – Impulse Conrad Ferdinand Meyers wirken fort – und können damit ihrerseits die Basis späterer genuiner Großromane werden. Die Erzählliteratur löst sich dabei von ihrem Zentrum Berlin: Wien und München gewinnen erneut Bedeutung; nördliche Gegenden treten hinzu. Schnitzler kommt aus Wien, Keyserling stammt aus dem Balti-

kum, Friedrich Huch aus Braunschweig, die Brüder Mann sind Lübecker. Die Literatur der Weltstadt Berlin bleibt, sieht man von Fontane ab, provinziell. Die Literatur der Provinz aber wird zu Weltliteratur.

So langsam sich auch der Reifeprozeß der einzelnen Autoren vollzieht – Thomas Mann gewinnt europäischen Ruhm erst in den zwanziger Jahren mit dem *Zauberberg*, Heinrich Mann erringt ihn nie –, der Umschlag vom Quantitäts- ins Qualitätsprinzip erfolgt jäh und unerwartet, wenn auch nicht unvorbereitet. Er wird getragen von Autoren, die nach der Reichsgründung geboren sind. Es sind Autoren, die nicht mehr in die innenpolitischen Konflikte der achtziger Jahre verstrickt waren. Das beweist paradoxerweise selbst Heinrich Mann, dessen soziales Engagement schon in seinen frühen Werken zu karikaturistischen Invektiven pervertiert. Die politische und soziale Freisetzung bildet die Vorbedingung für den literarischen Umschlag. Das bedeutet, daß «Wirklichkeit» in immer wachsendem Maße Wirklichkeit der Seele – statt Wirklichkeit des Staates oder der Gesellschaft – heißt. Auch hier macht der frühe Heinrich Mann keine Ausnahme. Wo politische oder soziale Fragen nach wie vor erörtert werden, kulminieren sie erzählerisch fast immer in Analysen der menschlichen Seele. Das etwa ist die Funktion Hannos in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Das ist die Funktion sämtlicher Hauptgestalten von Friedrich Huch, in dessen Romanen das wilhelminische Zeitalter – als eine sich mit außerordentlicher Entschiedenheit vom Gesellschaftlichen ins Seelische kehrende Epoche – die reinste und erlesenste Ausprägung erfährt.

Was in der Prosa Tovotes angelegt ist, wird in den Novellen und Romanen von Eduard Graf Keyserling (1855–1918) entfaltet. Da ist der Verzicht auf eine aktive, programmatische Existenz. «Etwas tun», heißt es bei Keyserling, «das war keine Kunst, da konnte man bald einen Tag hinbringen. Aber stille sitzen und an hübsche, helle Dinge denken, das ist Kultur.» Da ist eine umfassende Nervosität im physischen wie im psychischen Sinne, die weit hinausgeht über das, was man in der Ära Bismarcks unter «Nervosität» verstanden hatte. «Alles hatte hier Nerven, alle Menschen, alle Möbel, alle Blumen.» Die Nervosität durchzieht also Natur- und Gesellschaftswelt. Keyserling, Abkömmling eines baltischen Adelsgeschlechts, thematisiert vorwiegend die Verhältnisse seiner Herkunft und seiner Heimat. Eine dünne Oberschicht versucht mit Haltung, mit Stil, über der dumpferen, vitaleren Schicht der kleinen Leute zu existieren. Diese dünne Schicht lebt in dünner Luft. Die kleinen Leute dagegen sind eins mit der Atmosphäre, mit der Landschaft. «Etwas wie heimliche Brunst atmete das aus.» Gegen diese Brunst suchen sich die Wenigen zu bewahren, und das um so mehr, je stärker sie sich in Phasen der Selbstvergessenheit dieser Brunst ausliefern. Nur in der Liebe ergeben sich gelegentliche Kontakte zwischen den Schichten, die aber nie von Dauer sind. Keyserling ist der Dichter der vergeblichen Liebe, ja der Vergeblichkeit schlechthin.

Keyserling, älter als die anderen Autoren, denen der qualitative Neueinsatz der Erzähllliteratur zu verdanken ist, macht in besonders hohem Maße die Erotik zum Zentralthema seiner Werke. Einer anderen Generation angehörend, kann er nirgends umhin, von Gesellschaftsstrukturen auszugehen. Sie sind für ihn vorgegeben, unzerstörbar. Aber das individuelle Schicksal wird durch sie bedingt, herausgetrieben, herausgetrieben im doppelten Sinne von Form und Trieb. Die Liebe läuft nach den Gesetzen der Jagd ab, wenn sie sich zwischen den weit voneinander «entrückten» sozialen Schichten ereignet. Innerhalb der höheren Schicht dagegen schlägt sie in eine preziöse Verehrung um, die das Resultat der Übertragung religiöser Energien auf die Erotik in einer total glaubenslosen Welt ist. In beiden Fällen isoliert die Liebe den Liebenden. Die Figuren Keyserlings wissen von ihrer Isolation, ihrer Kontaktlosigkeit. Sie sind schmal, unansehnlich, weil von ungeheurer, erdrückender Einsamkeit, eben jener tödlich verdünnten Luft, umgeben. Um sich in dieser Einsamkeit behaupten zu können, entwickeln sie Stil. Keyserling bringt diesen gesellschaftlich determinierten Stil vollkommen mit seinem eigenen Erzählstil, dessen Diktion aus dem Gesellschaftsstil abgeleitet ist, zur Deckung. Das gibt seiner Prosa ihre unvergleichliche Balance. Keyserling hat sich auch als Dramatiker versucht, aber sehr rasch erkennen müssen, daß seine Figuren «zu gut erzogen» seien, «um in ein Drama hineinzupassen». Erst der Verzicht auf alles Dramatische ermöglichte dem Erzähler Keyserling die höchste Intensivierung der seelischen Spannungsfelder.

Keyserling hat verhältnismäßig spät seinen eigenen Ton gefunden, ihn dann aber mit bewundernswerter Konsequenz durchgehalten. *Beate und Mareile* (1903), seine Durchbruchsleistung, liefert modellhaft das Figurengefüge, das auch in der Folge dominiert. Der Mann, Günther von Tarniff, steht zwischen zwei Frauen, der zarten, blutlosen, phantomgleichen Frau aus der eigenen Schicht, Beate, und der vitalen, liebeshungrigen, fordernden Frau aus der Unterschicht, Mareile. Das Figurengefüge also ist denkbar einfach, so einfach, ja primitiv, daß es eine Gesellschaftskomödie der Bismarck-Ära mühelos getragen hätte. Aber innerhalb dieses Gefüges werden die minimalsten Verschiebungen registriert, die leisesten Brechungen des Gefühls wahrgenommen. Der «Sekundenstil», den Holz und Schlaf theoretisch anstrebten und praktisch anlegten, wurde von Keyserling verwirklicht, soweit sich eine utopische Stilforderung überhaupt verwirklichen läßt. Auf *Beate und Mareile* folgen *Schwüle Tage* (1906), *Dumala* (1907), *Bunte Herzen* (1908), *Wellen* (1911), *Abendliche Häuser* (1913), schmale Bände, jeweils einige Novellen gebündelt oder ein einziges Novellenkonzept mit zarter Entschiedenheit formal bis zum äußersten belastet und dann als Roman dargebracht. Tovote hatte sich Maupassant zum Vorbild genommen, aber dessen Realismus sentimental aufgeweicht. Keyserling, weicher, diffuser, verschwimmender als Tovote, erreicht vom an-

deren Extrem her dann wieder überraschend die Wirkungen Maupassants: noch hinter dichten Schleiern bleibt die Unerbittlichkeit und Gnadenlosigkeit der menschlichen Existenz sichtbar. Die Funktion der Pointe wird dabei an die Situation delegiert. Der Leser, vollkommen in das atmosphärische und personale Gewebe der Erzählung eingesponnen, findet sich, wie bei Maupassant, am Schluß plötzlich als Aufgestörter wieder.

Gleiches wie von Eduard Graf Keyserling gilt von seinem Generationsgenossen Arthur Schnitzler. Wie Keyserling zehrt Schnitzler zeitlebens von der ihm vertrauten Welt. Was für Keyserling das Baltikum, ist für Schnitzler Wien: ein Bezirk sozialer und ethnischer «Mischungen», eine Außenposition, eine Randzone, eine Randzone jedenfalls im Verhältnis zum Zentrum des wilhelminischen Zeitalters, Berlin. Dabei ist Wien für Schnitzler nicht, wie Berlin für die Repräsentanten des «Berliner Romans», Stadt, Großstadt, Weltstadt, sondern Landschaft, mehr noch: Seelenlandschaft. Die sozialen Schichten, die der gängige Großstadtroman kennt und nennt, erscheinen in der spezifischen Wiener «Landschaft» als geologische Schichtungen. Die sozialen Probleme werden keineswegs ausgeklammert, aber ihnen fehlt alles Hektische und Artifizielle, das ihnen in der reichsdeutschen Literatur anhaftet, sie sind organisch in Jahrhunderten gewachsen, sind tiefer verwurzelt, dadurch aber auch untergründiger, verborgener. Die sozialen Kämpfe in Berlin, wie sie Kretzer thematisiert, sind zwar hochdramatisch, spektakulär, und doch fehlt ihnen alles Elementare und Gefährliche, wie es die sozialen Kämpfe in Wien haben können, die gelegentlich in Schnitzlers Erzählungen, unwettergleich, aufflackern.

Wie Keyserling war Schnitzler keine theoretische Natur. Nicht daß er nicht über Voraussetzungen und Ziele seines Erzählens nachgedacht hätte. In Aphorismen, Briefen und Tagebuchnotizen hat sich dieses Nachdenken vielfältig niedergeschlagen. Aber der wissenschaftliche Fanatismus eines Arno Holz war ihm fremd, vielleicht weil ihm, im Gegensatz zu jenem, die Wissenschaft von Berufs wegen vertraut war. Man hat bis zum Überdruß den Einfluß Sigmund Freuds auf Schnitzler erörtert und diesem Einfluß die rapide psychologische Verfeinerung zugeschrieben, die sich in Schnitzlers Erzählungen dokumentiert, etwa gegenüber den Erzählungen von Ferdinand von Saar, die sich nicht nur chronologisch, sondern auch thematisch mit denen Schnitzlers berühren. Entscheidend ist aber nicht der Einfluß Freuds auf Schnitzler, sondern die Gleichzeitigkeit beider, das Verständnis ihrer Schriften als kritische Emanationen der «Landschaft» Wien im Medium der Wissenschaft einerseits, der fiktiven Literatur andererseits. Gottfried Just hat Schnitzlers Erzählungen aus dem Spannungsverhältnis zwischen Ironie und Sentimentalität heraus erfaßt[30]. Sentimentalität: das ist die letztlich ausweglose Verwurzelung in der Epoche, insbesondere das Ausgeliefertsein an ihre Gefühlswerte, auch an ihre Gefühlsvorurteile; sie ermöglicht, substantiell, die instinktiv sichere Erfassung vermit-

tels des Wortes. Ironie: das ist die Fähigkeit, sich in Distanz zur eigenen Zeit zu setzen, sie zu durchschauen, ihre Vorurteile fiktiv aufzuheben, ohne sich doch völlig von ihnen lösen zu können. Es ist die entscheidende Eigenart der Schnitzlerschen Ironie, daß sie sich ihrer Bindung an die Sentimentalität durchweg bewußt bleibt und so bereits im Akt der Loslösung den jederzeit möglichen Rückfall vorwegnimmt. Gerade im Rückfall aber lotet Schnitzler die abgründige Trauer am Zustand der Welt aus.

Sterben (1892) ist der Titel der ersten Erzählung von Rang, die Schnitzler vorlegt, und zugleich das Leitmotiv seines erzählerischen Gesamtwerks. Wenn man will, handelt es sich um eine Verwandlung des Todesmotivs, wie es in der Nachfolge Wagners auch den jungen Thomas Mann fasziniert hat, ins Psychologische. Nicht so sehr das Ausgeliefertsein des Menschen an den Tod interessiert als vielmehr sein Weg zum Tode, eben das Sterben als eine Form des Übergangs vom Leben in den Tod. Als Medium zur Darstellung dieses Weges, eines Leidensweges, einer Passion, verwendet Schnitzler vorzugsweise erotische Themen. In der Liebe ist das Sterben präfiguriert. In *Sterben* wird das letzte Jahr eines tuberkulösen Todeskandidaten beschrieben, dessen Geliebte, zunächst zum gemeinsamen Tod bereit, sich langsam von ihm abwendet. Im Zusammenbruch ihrer Liebe erfährt er aufs grausamste den Tod vorweg. Versanden und Versagen der Liebe angesichts des Todes, gefaßt als existentielle Parallele zum Sterben selber: das ist auch das Thema anderer Erzählungen wie *Ein Abschied* (1897), *Die Toten schweigen* (1897), *Der Tod des Junggesellen* (1907). In äußerster ironischer Verschärfung erscheint das Thema in der Novelle *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* (1903). Das Sterben vollzieht sich immer im Kontrast zur herzbezwingenden Schönheit der Welt, die zwar als scheinhaft durchschaut wird, aber selbst den sie Durchschauenden nicht aus ihrem Bann entläßt. Sterben und Tod bleiben bei Schnitzler, der darin Erbe eines naturwissenschaftlichen Jahrhunderts ist, weltimmanent, zumal er sich tröstende ideologische Substitute im Stil von Bölsche und Wille versagt. Auch bleiben Sterben und Tod immer, so sehr sie den Einzelnen auch isolieren, in gesellschaftliche Zusammenhänge eingebunden.

Leutnant Gustl (1901), ein in der Geschichte der Erzähltechnik epochemachendes Werk, verkehrt das zentrale Motiv Schnitzlers ins Satirische. Der Zusammenprall eines Leutnants und eines Bäckermeisters in der Garderobe eines Konzertsaals, ein Ereignis, das fatale Konsequenzen für den Leutnant mit sich bringt, endet mit dem plötzlichen Tod des Bäckermeisters und damit mit dem Nicht-Tod des Leutnants, der in seinem Monolog, aus dem die Erzählung insgesamt gefügt ist, sein Sterben bereits imaginativ vorweggenommen hatte. Neben der satirischen «Umkehrung» begegnet bei Schnitzler der thematische «Vorhalt»: als Vorübung zum Sterben erscheint das Altern. Wiederum im Ineinander von Nähe und Distanz sind die reifsten Werke Schnitzlers Erzählun-

gen über das Altern. *Frau Berta Garlan* (1900) schildert im Schicksal einer späten Liebe das Altern einer Frau, *Doktor Gräsler, Badearzt* (1917), mit positiver Schein-Wendung, das parallele Schicksal eines alternden Mannes, *Casanovas Heimfahrt* (1918) kehrt, an der Schwelle zu einer neuen Epoche, das Thema ins Historische. Daß im thematischen Gespann von Altern und Sterben äußer gesellschaftlichen auch politische Untertöne mitschwingen, sei wenigstens am Rande vermerkt. Schnitzler ist, medial, auch der Dichter des sterbenden Österreich. Den individuellen Verfallsstadien entsprechen die staatlichen. Der einzige Roman Schnitzlers, *Der Weg ins Freie* (1908), signalisiert das, sein Gesamtwerk dokumentiert es.

Die zentrale Bedeutung der Brüder Heinrich und Thomas Mann für die Literatur des wilhelminischen Zeitalters zu erläutern, bereitet Schwierigkeiten. Sie sind erstens darin begründet, daß man allzu leicht der Versuchung erliegt, diese Bedeutung vom gesamten Lebenswerk her auf die Werke der Phase bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zurückzuprojizieren. Die frühe Schaffensphase wird dann nicht nur von ihren Resultaten her beurteilt, sondern auch in ihrer Eigenschaft als Basis aller späteren Werke. Thomas Mann *vor* dem *Zauberberg* erscheint als ein Autor, in dessen Frühwerk der *Zauberberg* bereits mit – an älteren Literaturbegriffen orientierter – organischer Notwendigkeit angelegt ist. Bei Heinrich Mann verleitet die Neigung, ihn als einen zeitlebens Mißverstandenen zu sehen, dem der gebührende Ruhm und Nachruhm versagt worden sei, zu apologetischer Überschätzung auch des Frühwerks. Dabei wird übersehen, daß der Nicht-Ruhm Heinrich Manns ein notwendiges Element seiner Selbststilisierung darstellt, das ungefragt zu übernehmen zu Zirkelschlüssen führt. Zweitens liegen die Schwierigkeiten einer adäquaten Würdigung in dem ambivalenten Verhältnis beider Brüder zum wilhelminischen Zeitalter. Aus dem gleichen Milieu stammend, dem hansischen Patriziat zum Zeitpunkt seines langsamen, aber faßbaren Niedergangs, haben doch gerade sie zu eben diesem Milieu eine sehr verschiedene Einstellung.

Daß ihre Herkunft der Schriftstellerei förderlich sei, da sie Verstrickung und Distanzierung zu gleichen Teilen ermöglichte: darin waren sich Heinrich und Thomas Mann einig. Getrennte Wege weisen meist auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt zurück, auch in der Literatur. Die Gegensätze wurden erst in der spezifischen Art der Verstrickung und Distanzierung aufgerissen, wie sie jeder der beiden seinem Naturell gemäß auf seinem weiteren Wege wählte. Es hilft kaum weiter, bei Thomas Mann Liebe, bei Heinrich Mann dagegen Haß als Resultat höchster Sensibilität und Verletzlichkeit festzustellen. Besser sieht man in ihnen repräsentative Träger der eingangs genannten epochalen Stiltendenzen: eines hochgezüchteten Realismus einerseits, einer satirisch-karikaturistischen Verzerrungstechnik andererseits. Beide Brüder partizipieren

an beiden Stiltendenzen. Allerdings dominiert bei Thomas Mann eindeutig der Reichtum an hochrealistischen Details; karikaturistische Elemente dienen nur zusätzlich der strukturellen Gliederung der Texte. Bei Heinrich Mann dagegen dominiert das karikaturistische Verfahren in einem Maße, daß man sagen könnte, er habe fast nur Karikaturen, nie aber dreidimensionale Gestalten geschaffen; hochrealistische Elemente füllen jedoch diese flächige Welt auf, geben ihr wenigstens den Schein von Tiefe. Das Eingeschworensein auf karikaturistische Technik führt dabei zu einer völligen Auslieferung an die Epoche. Kein Autor ist «wilhelminischer» als Heinrich Mann, dieser fanatische Gegner des wilhelminischen Deutschland.

Im Werk von Heinrich Mann (1871–1950) vollzieht sich die Selbstentlarvung eines Zeitalters mit außerordentlicher Konsequenz. Im Konflikt zwischen Bürger und Künstler, der im Werk beider Brüder eine zentrale Rolle spielt, schlägt sich Heinrich Mann auf die Seite des Künstlers. Der Bürger wird zum grotesken, widerlichen Zwerg heruntergeschraubt, auf den alle Verachtung gehäuft werden kann, der Künstler zum Giganten emporstilisiert, dem permanent Weihrauch geopfert wird. Daß mit einer derartig extremen Polarisierung die Wirklichkeit, gerade die sehr vielschichtige und brüchige Wirklichkeit des wilhelminischen Zeitalters, verfehlt wird, würde innerhalb des literarischen Gefüges nichts besagen, wenn nicht der Anspruch dahinter stünde, daß dieses Zerrbild ein Abbild sei. Ein Abbild aber ist es nicht. Doch gibt es, gerade in der Anlage der positiven Figuren, Einblicke in die untergründigen Strömungen und Strebungen der Epoche. Der Künstlertyp Heinrich Manns stellt eine «Neu»-Geburt des pathetischen Künstlertyps dar, auf den das 19. Jahrhundert eingeschworen war. Diese «Puppen, die große Gebärden schleudern»[31], nicht aber die von Heinrich Mann denunzierten Bürgertypen stehen in genauer Entsprechung zum Regierungsstil Wilhelms II. wie zum Habitus der führenden Gesellschaftsschichten. Was Heinrich Mann geben will, ist Leben in seiner vitalsten Bedeutung: über den Konflikt zwischen Bürger und Künstler lagert sich der Konflikt zwischen Denker und Täter. Innerhalb dieses Konfliktfeldes schlägt sich Heinrich Mann auf die Seite der Täter. Das Dilemma ist vollkommen.

Heinrich Mann «besichtigt» sein Zeitalter nicht (wie der Titel eines seiner späteren Werke vorgibt), er hält ihm einen Zerrspiegel vor. Vermittels dieses Zerrspiegels gelingt ihm, besser als jedem anderen Autor der Epoche, Wedekind nicht ausgenommen, die Entlarvung des Lebens als Schein-Leben. Darin ist Heinrich Mann die literarische Parallelerscheinung zu Th. Th. Heine. *Im Schlaraffenland* (1900), ein Zerrbild der Finanzwelt und des Journalismus, knüpft stofflich an den Berliner Roman der Bismarck-Ära an, *Die Jagd nach Liebe* (1903), ein Panorama der Münchner Lebewelt, an die Versuche Michael Georg Conrads. Aber Heinrich Mann setzt keine Traditionen fort, sondern

vernichtet sie. Nichts ist den Romanen Fontanes ferner als der Roman *Im Schlaraffenland*. Hinter dieser Vernichtung von literarischen Traditionen aber steht ein überdimensionaler literarischer Ehrgeiz, Erbe fast noch der Gründerzeit. Auch das fanatische Bestreben, es den Franzosen gleichzutun, ja sie womöglich zu übertrumpfen, hat eine gründerzeitliche Komponente. Das zeigt sich am eindringlichsten in der Trilogie *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (1902/03). In die mediterrane Welt werden gigantische Figuren in Überlebensgröße gesetzt. Die Titelheldin lebt ihr Leben in Analogie zu drei antiken Göttinnen aus: als Diana dient sie der Wissenschaft und strebt nach politischer Macht; als Minerva ist sie Freund und Förderer der schönen Künste und pflegt ihre exzessive mäzenatische Leidenschaft; als Venus erschöpft sie, in ebenso exzessiver sexueller Leidenschaft, vollends ihre urtümliche und überzüchtete Vitalität – kein Mensch, sondern faszinierende Inkarnation eines Programms.

Dieses Programm vernichtet sich, analog zur Traditionsvernichtung, selber. Es läuft den Programmen, die den «neuen» Menschen fordern, zuwider, gerade weil es sich scheinbar in sie einstimmt. Es will die Programme der Zeitgenossen als bürgerlich entlarven und legt damit doch nur eine weitere Schicht verborgener bürgerlicher Neigungen bloß. Ein Schuß balkanischer Anarchie, ein Schuß italienischer Hypererotik, ein Schuß nordischer Südsehnsucht und -verfallenheit: das ergab in der Romantrilogie *Die Göttinnen* eine Mischung, die ihre Wirkung nicht verfehlen konnte. Indem Heinrich Mann den epochalen Vorurteilen deklamatorisch absagte, dokumentierte er sein Verfallensein an eben diese Vorurteile. Dieser Zwiespalt ist am erzählerischen Werk insgesamt ablesbar. Heinrich Manns Prosa ist genau, konturiert, wie gemeißelt – Vorzüge, die der Artist Gottfried Benn enthusiastisch pries –, zugleich ist sie unausgegoren und fällt immer wieder über die gefährliche untere Grenze ins Knabenhafte, Pubertäre zurück. Der Stil ist höher entwickelt als der Mensch: das Wort, daß der Stil der Mensch sei, gilt für Heinrich Mann nicht mehr. Das signalisiert die generelle Gleichgewichtsstörung des wilhelminischen Zeitalters. Nur in einigen Novellen (*Flöten und Dolche*, 1905) und dem Roman *Die kleine Stadt* (1909) gelingt es Heinrich Mann, punktuell ein prekäres Gleichgewicht herzustellen, indem er die italische Welt rein und unvermischt gegen die wilhelminische Welt setzt.

In *Professor Unrat* (1905), der Geschichte eines Schultyrannen, der an einem Tingeltangelmädchen zugrundegeht, liefert Heinrich Mann eine Art von Prolog zu der Trilogie von Pamphleten in Romanform, mit der er, eigenen Wahnwitz und nicht zu brechenden Stolz gegen den Wahnwitz der Zeit setzend und damit erneut seine totale Abhängigkeit bekundend, den Ersten Weltkrieg und die Nachkriegszeit begleitet: *Der Untertan* (1914), *Die Armen* (1917), *Der Kopf* (1925). Zu diesem Zeitpunkt spitzt sich die Beziehung zwischen beiden

Brüdern zum offenen, auch später nie wieder ganz beigelegten Konflikt zu. Hier prallt nicht, wie immer noch geglaubt wird, der liebenswert-verblendete Apologet des wilhelminischen Zeitalters, Thomas Mann, auf den unerbittlich-scharfäugigen Kritiker dieser Epoche, Heinrich Mann; hier prallen, jenseits des Kulminationspunkts, der bereits vor Kriegsausbruch erreicht ist, zwei Stilhaltungen aufeinander, hier wird Literatur im Konflikt mit Literatur zu einem dramatischen Ereignis von elementarer Gewalt. Der epochale «Hochrealismus» hat in Thomas Mann seine äußerste Fülle erreicht, in Heinrich Mann seine Leerform entwickelt: die extrem verschiedene atmosphärische Dichte, wie sie um 1914 im Werk beider voll entwickelt ist, führt zur Entladung. Im Medium der Gestalt Aschenbachs hat Thomas Mann eine gültige Definition seiner eigenen Klassizität gegeben: die dort genannte Prosaepopöe über Friedrich den Großen, die dann in der Schrift *Friedrich und die Große Koalition* (1916) verschlüsselt verwirklicht wird, ist der äußerste Gegenpol zu den Prosapamphleten, wie sie gleichzeitig Heinrich Mann liefert.

Nun läßt sich aber Thomas Mann (1875–1955), ungeachtet dieses Konflikts, in seiner frühen Phase durchaus parallel zu Heinrich Mann begreifen. Der karikaturistische Zug ist auch bei Thomas Mann sehr ausgeprägt, etwa in den kurzen Prosastücken *Der kleine Herr Friedemann* (1897), *Luischen* (1900) *Das Wunderkind* (1903), *Beim Propheten* (1904). Aber während sich bei Heinrich Mann immer stärker Verhärtungserscheinungen bemerkbar machen – er reift nicht, sondern versteinert –, erfolgt bei Thomas Mann eine progressive Anreicherung und Verfeinerung. Der frühe Erzähler Thomas Mann, der sich hintersinnig als Satiriker gibt, steht aber nicht nur in der Nachbarschaft seines Bruders Heinrich, sondern auch in der Nachbarschaft von Autoren wie Ludwig Thoma oder Otto Julius Bierbaum. In der Münchner Redaktion des *Simplicissimus* hat er neben ihnen gesessen. Doch hebt ihn über jene von Anfang an hinaus, daß er schon in dieser frühen Phase alle spezifischen Elemente seines Erzählens in dem Roman *Die Buddenbrooks* (1901) zu epischer Totalität zu fügen weiß. Daß *Die Buddenbrooks*, streng gefaßt, kein moderner Roman sind, sondern der letzte große Roman in der Tradition des 19. Jahrhunderts, verschlägt nichts. Gerade als Summe des Vergangenen ließ er sich wieder auffächern in Zukünftiges hinein. In der Geschichte einer Patrizierfamilie durch vier Generationen wird das vollkommene Bild einer Welt abgesteckt, deren Grenzen der Erzählkunst Thomas Manns ein für allemal den weitesten Rahmen geben. Durch die Hereinnahme vergangener Zeitschichten, die aus intimster Detailkenntnis heraus erfolgt, transzendiert Thomas Mann, spiegelbildlich, das wilhelminische Zeitalter.

Auch die spezifischen Darstellungsmittel Thomas Manns haben in den *Buddenbrooks* weitesten Spielraum: von turbulenten Grotesken wie der Beschreibung eines Schultages des kleinen Hanno, die an Schärfe und Treff-

sicherheit Heinrich Mann weit hinter sich läßt, bis zu ergreifenden Szenen des Sterbens, die selbst Schnitzler in den Schatten stellen, spannt sich der Bogen. Damit ist das Koordinatensystem gegeben, innerhalb dessen Thomas Mann bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein sein Lebenswerk entfalten kann. Es gestattet ihm, die verschiedensten Formen des Gleichgewichts zwischen den ihm verfügbaren Materialien und Stilen herzustellen. So verwundert es nicht, daß drei Novellen der Frühzeit schon unmittelbar nach Erscheinen klassischer Rang zugesprochen wurde. In *Tristan* (1903) erörtert Thomas Mann den Konflikt zwischen Bürger und Künstler, indem er die Repräsentanten beider Lebensformen, den hansischen Kaufmann Klöterjahn und den Schriftsteller Detlev Spinell um die lebendige Mitte einer todgeweihten jungen Frau satirisch ins Gleichgewicht setzt und dabei der Figurenkonstellation durch Öffnung auf Wagners *Tristan* und das mittelalterliche Gedicht hin Verbindlichkeit und Tiefe verleiht. In *Tonio Kröger* (1903) und *Der Tod in Venedig* (1912) wird der Konflikt im Schicksal der Zentralgestalten personalisiert, verinnerlicht, subtilisiert: Tonio Kröger, Erbe beider Lebensformen, vermag den Konflikt in der Schwebe wechselseitiger Sehnsucht zu halten; Gustav Aschenbach, reifer, überreifer, todesnäher, geht, in die folgenlose Liebe zu dem schönen Knaben Tadzio, einer Inkarnation des Todesboten Hermes, verstrickt, an dem Konflikt zugrunde. Wie bei Schnitzler signalisiert auch hier das Ende eines Individuums das Ende einer Epoche. Wir schreiben den Vorabend des Ersten Weltkriegs.

Von seinen Lebensdaten her ganz in das wilhelminische Zeitalter eingebettet, darin geborgen, ohne sich auch nur einen Augenblick einem falschen Gefühl existentieller Sicherheit hinzugeben, schafft Friedrich Huch (1873–1913) das stilreinste, in sich vollkommenste erzählerische Werk der Epoche. Patrizische Herkunft, also eine Position zwischen Bürgertum und Adel, erweist sich wie bei Thomas Mann, mit dem ihn Freundschaft verbindet, als förderlich. Friedrich Huchs Schaffen ist weder Schwankungen unterworfen, noch macht es spektakuläre Reifeprozesse durch: es setzt reif ein und hält die einmal gesetzte Stilhöhe ohne jeden Abstrich. Die mokante Note, die bei Thomas Mann unüberhörbar ist, fehlt bei Friedrich Huch völlig: er hat die seltene Fähigkeit, sich auch ohne prononcierten Spott von seinen eigenen Geschöpfen zu distanzieren. Aber auch alles Karikaturistische, wie es Heinrich Mann exzessiv bemüht, fehlt bei ihm, und doch, oder gerade darum, gelingen ihm getreuere Abbilder der philiströsen Bürgerwelt des wilhelminischen Zeitalters als jenem. Friedrich Huch, so sehr er thematisch den Schicksalen weicher, ungeformter Menschen den Vorzug gibt, besitzt, was in der deutschen Literatur insgesamt selten ist: eine disziplinierte Männlichkeit, die sich von der knabenhaft-vertrotzten Gestik eines Heinrich Mann ebenso abhebt wie von der knabenhaft-verträumten Gestik der Friedrichshagener. Thomas Mann, der in Friedrich

Huch wohl eine schlackenlosere Variante seines eigenen Wesens erkannte, die gerade durch ihre spezifische Reinheit über ihn hinauswuchs, rühmte den «tiefen und liebevollen Spott über philisterliches Glück» in Friedrich Huchs Romanen und beklagte den frühen Tod Huchs als den schwersten Verlust, der den modernen Roman nach dem Tode des Dänen Herman Bang betroffen habe.

Dieses Urteil gilt noch heute. Der Vergleich mit Herman Bang rückt Friedrich Huch in die Nähe des Grafen Keyserling, mit dem er den reinen, schmalen, uneingetrübten Stil gemeinsam hat. Die Einzigartigkeit von Friedrich Huch zeigt sich nicht nur, wenn man ihn von den «gemischteren» Brüdern Mann abhebt, sondern auch, wenn man ihn neben die anderen Erzähler des wilhelminischen Zeitalters stellt, die ebenfalls die Problematik der bürgerlichen Existenz mit Gelassenheit und ohne vorgefaßte Aversion, wie sie das Werk Heinrich Manns eintrübt, erörtern. Vorzugsweise zu nennen ist hier Emil Strauß (1866–1960), der Gestalter unvergeßlicher Grübler, Sinnierer, Querköpfe und Außenseiter (*Der Engelwirt*, 1901, *Freund Hein*, 1902, *Kreuzungen*, 1904), aber auch der junge Hermann Hesse (1877–1962), dessen Verfallenheit an problematische Naturen, die mit dem bürgerlichen Alltag nicht zurecht kommen, sein gesamtes Erzählwerk determiniert (*Peter Camenzind*, 1904, *Unterm Rad*, 1906, *Gertrud*, 1910). So sehr aber gerade bei Strauß und Hesse die zwingenden Erzähllineaturen bestechen, so wirken ihre Gestalten doch vergleichsweise plump, problembefangen und unkonturiert neben den transparenten, zartumrissenen Figuren Friedrich Huchs.

Peter Michel (1901), der erste Roman Huchs, ist die Geschichte eines Dorfjungen, der auf seine stille, schüchterne, verschwiegene Art aus der Welt des Alltags, der Gewöhnlichkeit, der Gewöhnung herausstrebt, aber dann doch wieder in sie zurücksinkt, in sie eingeht, in ihr untergeht. Es ist kein Buch der Auflehnung, sondern eines der klaglosen Trauer, die sich abhebt gegen die ichgespeisten Ausbrüche, wie sie gleichzeitig der junge Hesse artikuliert. Mit unerhörter Meisterschaft wird der familiäre Raum, aus dem Peter Michel stammt, beschrieben: der grüblerische Vater, die schwärmende Tante, die im Irrenhaus enden, die Mutter, die den Freitod wählt, und in diesem Geflecht der Bindungen die zentrale Gestalt, gefangen und frei zugleich, in einer Art luftleerem Raum seinem nichtartikulierbaren Leid ausgeliefert. Einzig Robert Walser hat in seinen besten Momenten eine ähnliche Meisterschaft des Unscheinbaren erreicht. Die zarten Neigungen Peter Michels zur Kantorstochter Liesel und ihrer Doppelgängerin, der Rektorsfrau Ottilie, zerlaufen in nichts und schlagen schließlich in die schauerliche Groteske einer bürgerlichen Heirat um. Geborgenheit und Glück werden als Schein entlarvt, aber diese Entlarvung des Schein-Lebens erfolgt, ohne daß auch nur im geringsten der Erzählton verstärkt oder verschärft wird, wie dies Heinrich Mann, wirkungssüchtig und wirkungsmächtig, zu praktizieren liebt. In *Geschwister* (1903) und *Wand-*

lungen (1905) erfüllen sich in sozial gehobener Sphäre Schicksale in einer Weise, die darauf hindeutet, auf wie wenig Boden sich jedes menschliche Gefühl verlassen kann. Der Roman wird zum Seelenmesser einer Epoche, und zwar völlig unabhängig von den mit äußerster Genauigkeit beschriebenen gesellschaftlichen Gegebenheiten, die nur mediale Funktion haben. Hier ist der «Hochrealismus» auf seinem Weg nach innen an den Endpunkt gelangt, der zugleich Kulminationspunkt ist.

In *Mao* (1907) und *Enzio* (1910) wählen die Hauptfiguren – hier ein hochsensibler Knabe, eine nochmals überfeinerte Variante des überfeinerten Hanno Buddenbrook, dort ein hochbegabter junger Musiker, ein Wagnerianer ohne die epochenbeherrschende und epochenverzehrende Kraft Wagners – den Freitod. Die latente Musikalität der Figuren des jungen Thomas Mann wird hier thematisch: sie erscheint als elementarer Zwang. Mao stürzt sich von der Ruine seines alten Hauses, dessen Abriß er nicht überleben will, in den «Abgrund», Enzio sucht beim Schlittschuhlaufen den Tod im Wasser unter dem Eis. In Huchs Hauptwerk *Pitt und Fox* (1908) sind die personalen Möglichkeiten von *Peter Michel* einerseits, *Mao* und *Enzio* andererseits kontrapunktisch miteinander verknüpft. «Die Liebeswege der Brüder Sintrup», so der Untertitel des Romans, laufen labyrinthisch verschlungen parallel. Nicht nur die ungleichen Brüder, Künstler der eine, Bürger der andere, auch die Frauen, denen sie begegnen, sind mit ergreifender Einsicht gestaltet: hier bewährt sich die verhaltene Männlichkeit des Erzählers Huch aufs schönste. Im heiter-gelassenen Ausklang – Pitts letzte Worte sind: «Ich werde ur-uralt!» – schwingt unüberhörbar das Wissen um die Echolosigkeit aller menschlichen Hoffnung mit.

Das Wissen um die Echolosigkeit aller menschlichen Hoffnung: auch das findet nur bei dem Schweizer Robert Walser (1878–1956) seine Entsprechung. Walser beginnt im Bannkreis der Zeitschrift *Die Insel* mit zarten Märchenspielen in Versen. Dann übt sich Walser, dem alle Stile fast spielerisch zur Verfügung standen, in kleinen Skizzen als Prosaist. Schließlich verarbeitet er die Erfahrungen seines ungesicherten und abhängigen Lebens zu drei großen Romanen: *Geschwister Tanner* (1907), *Der Gehülfe* (1908), *Jacob von Gunten* (1909). Sie bleiben so gut wie unbeachtet, obwohl sich Kritiker vom Range Musils, Brods und Benjamins für Walser einsetzen. Diese drei Romane stellen die einzigen zeit- und stilgeschichtlichen Parallelen zum Werk Friedrich Huchs dar. Auch Walsers Figuren sehnen sich nach Reinheit, nach Schönheit, nach Erlösung im Tode. Auch sie sind, ohne sich dagegen wehren gar oder ihren Schmerz artikulieren zu können, der empirischen Wirklichkeit ausgeliefert, die hier erstmals ganz konkret als Welt der Angestellten in Erscheinung tritt. Ob diese Figuren sanft, aber nachdrücklich gegen die Wirklichkeit aufbegehren; ob sie ihre eigene Zerstörung durch erbarmungslose Beobachtung der Wirk-

lichkeit ausgleichen; ob sie sich der Wirklichkeit, anonym dienend, ein- und unterzuordnen versuchen: das wiegt am Ende der drei Romane gleichviel. Die sehr scharfe und kritische Beschreibung der Welt aus dem Blickwinkel der Figuren resultiert nämlich in einer eigentümlichen Zerlösung des Beschworenen. Der Abgrund ist, wie in Huchs *Mao* oder *Enzio*, überall gegenwärtig. Mehr noch: bei Walser ist die beschworene Welt eine im vorab immer auch schon versunkene Welt. Das weist über Huch hinaus und erinnert als auktoriales Verfahren an Kafka, der zu den Bewunderern Walsers gehörte. Am Ende der Romane Walsers steht das Sichversagen der Figuren vor der Welt als in sich vollkommene Stilgebärde, die in der Existenz des Autors gründet. Das ist eine fiktive Vorwegnahme des faktischen Sichversagens, wie es Walser später im freiwilligen Rückzug in eine Heilanstalt vollziehen sollte. Das aber entspricht, existentiell, dem frühen Tode Friedrich Huchs.

Das satirische Element, bei Robert Walser stark und bei Friedrich Huch ganz zurückgedrängt, tritt bei anderen Erzählern des wilhelminischen Zeitalters so sehr in den Vordergrund, daß es deren gesamtes Werk bestimmt. Schon bei Heinrich Mann war das der Fall, wenn hier auch andere Kräfte, vor allem der Drang zur Monumentalität der Form, dem satirischen Impetus verquer liefen. Die Satire richtete sich, auch wo sie Einzelerscheinungen zum Angriffsziel hatte, gegen das Gesamt der gesellschaftlichen Zustände. Sie war total, was einerseits ihre ästhetische Wirkung ungemein steigerte, andererseits aber jeder einzelnen «Zielgruppe» das beruhigende Gefühl gewährte, sie sei nicht gemeint, der Angriff gelte nur den jeweils anderen. Die soziale Frage, Hauptthema der kritischen Literatur der Ära Bismarcks, tritt im wilhelminischen Zeitalter in den Hintergrund. Dafür richtete man das kritische Augenmerk auf den Monarchen und seine Imitatoren. Die Sachkritik des Sozialromans alter Prägung wurde bei den Satirikern um und nach 1900 zur Stilkritik. Es war der wechselseitig voneinander abhängige Lebensstil des deutschen Kaisers und des kaiserlichen Deutschland, dem die literarischen Attacken galten. Die Totalität der Satire ermöglichte dabei das Mißverständnis, es handele sich um «Humoristen», deren Lachen zwar grimmig, aber doch versöhnlich sei. Das aber war kaum je der Fall, wie bereits die Karikaturisten des *Simplicissimus*, Th. Th. Heine, Rudolf Wilke, Bruno Paul, Olaf Gulbransson, außer Zweifel setzten.

Am ehesten ließe sich noch Otto Erich Hartleben (1864–1905) als «Humorist» fassen. Aber schon das ausgeprägte politische und soziale Bewußtsein, das aus seinen Dramen (*Hanna Jagert*, 1893, *Ein wahrhaft guter Mensch*, 1899, *Rosenmontag*, 1900) spricht, macht stutzig. Auch ist die Satire Hartlebens in einem epochalen Konflikt verwurzelt, der für Thomas Mann zur personalen Grundlage seines Schaffens wurde, in einer Spaltung, die Hartleben so formuliert hat: «Er, der konservative Regierungsreferendar . . . und ich, der

Sozialist und ungenierte Künstler[32].» Der Konflikt zwischen Bürger und Künstler ist in den Erzählungen Hartlebens konkreter, gesellschaftsbezogener angelegt als bei Thomas Mann, wo er weit mehr im Bereich seelischer Befindlichkeit verharrt oder in diesen «rückübersetzt» wird. Während Thomas Mann aus dem Konflikt Novellen von überzeitlicher Klassizität zu filtern vermag, bleibt Hartleben nur die handfest zeitgebundene Satire. Allerdings vermag er durch Projektion des Konflikts in extreme Figurenkonstellationen die Satire freischwebend zu halten. Dem Korpsstudenten steht das aufschneiderische, liederliche, liebenswerte Mädchen Lore, den Damen der Lebewelt der geistliche Herr gegenüber: die sozialen Gegensätze werden gegeneinander aufgerechnet, in der Spiegelung aufgehoben (*Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe*, 1893, *Vom gastfreien Pastor*, 1895). Das sind vom Ansatz her sublimierte Studentenspäße, die paradoxerweise durch ihren Bekenntnischarakter in den Bereich reiner Laune gehoben werden. Satire schlägt in Ästhetizismus um.

Zweckhafter als die ästhetizistische Satire Hartlebens ist die satirische Produktion von Ludwig Thoma. Ihm besonders ist das Schicksal, für einen «Humoristen» genommen zu werden, nicht erspart geblieben, wobei das regionale bayrische Kolorit eine entscheidende Rolle gespielt hat. Aber wie bei Hartleben liefert auch bei Thoma das Werk selber die Gegenbeweise: die Bauernromane, die in ihrem unbestechlichen, unbehaglichen Realismus aller mit «positiven» Gefühlen überladenen Heimatkunst so fern sind wie nur irgend möglich (*Agricola*, 1897, *Andreas Vöst*, 1906, *Der Wittiber*, 1911). Die Satiren Thomas stammen samt und sonders aus dem Umkreis des *Simplicissimus*. Zahlreich sind die direkten Attacken auf das politische, gesellschaftliche und religiöse Leben der Zeit (*Assessor Karlchen*, 1901, *Pistole oder Säbel?*, 1905), zahlreich die Genrebilder aus dem Philistertum (*Kleinstadtgeschichten*, 1908, *Nachbarsleute*, 1913). Thomas Satiren geben sich oft als Apologien vom fiktiv bezogenen Standpunkt des Angegriffenen aus. Auch sieht er die Welt gern aus der Froschperspektive. Der Blick von unten kehrt in der Verzerrung die Strukturen des wilhelminischen Zeitalters überraschend scharf hervor. So treten in den *Lausbubengeschichten* (1904) und in deren Fortsetzung *Tante Frieda* (1906) Dummheit, Heuchelei, Überheblichkeit, also typische negative Züge der Epoche, nackt zutage. Was sich als naiver Bericht eines Schuljungen aus ländlichem Milieu über die Welt der Erwachsenen gibt, ist in Wahrheit eine stilistisch höchst subtile, raffiniert gebrochene Spiegelung dieser Welt, wie sie in dieser Art keinem anderen Erzähler der Zeit gelang.

Das gleiche gilt vom *Briefwechsel des bayrischen Landtagsabgeordneten Josef Filser* (1908), einer modernen Variante der *Dunkelmännerbriefe*. Was der biedere Bauer aus der Landeshauptstadt München an seinen Spezi, seine Frau, seinen Pfarrer daheim berichtet, ist im Medium einer gemütlichen Hu-

moreske eine höchst ungemütliche Entlarvung der Zeit. Der große Ernst des Autors schlägt in der Entschiedenheit, ja Unerbittlichkeit seiner Linienführung durch, die ihn zu den großen Karikaturisten des *Simplicissimus* in Verwandtschaft setzt. Treffsicherere Prosa wurde von keinem Autor des Jahrhundertbeginns geschrieben; das rückt Thoma, bei allen Unterschieden in Herkunft, Tendenz und Naturell, in die Nähe von Karl Kraus. Das macht ihn auch, ungeachtet aller Rangunterschiede, zu einem wirkungsmächtigeren Satiriker als Heinrich Mann. Heinrich Mann als Satiriker stellt sich gegen die Entartungen der Zeit, verfängt sich dann aber wider Willen in deren exzessive Gestik. Die Attacke wird unversehens zur Apologie. Ludwig Thoma geht umgekehrt vor. Er spielt sich in die epochale Gestik ein und hebt diese dann in der Rolle des Apologeten imitierend von innen her auf. Ludwig Thoma, wenn überhaupt einer, ist *der* antiwilhelminische Autor im Rahmen des wilhelminischen Zeitalters.

Hartleben und Thoma brillieren in der kleinen Form. Wo Thoma Romane schreibt, fallen sie nicht in die Kategorie der Satire. Versatiler als beide ist Otto Julius Bierbaum (1865–1910). Sein besonderer Rang ist in eben dieser Versatilität begründet. Von Bierbaum gilt, was er selber von einem seiner Geschöpfe, Stilpe, sagt: «Er war, in der reichen Tropik seiner Sprache zu reden, auf dem Klappenwerke protuberant gut beschlagen.» Bierbaum besitzt eine Art von sechstem Sinn für den «Ton» der Epoche. Nicht zufällig hat er eine Reihe epochemachender literarischer Unternehmungen redaktionell betreut, so die *Freie Bühne*, die *Insel*, den *Pan*. Er ist ein perfekter Imitator, dem hohe Intelligenz die Distanzierung von seinen Imitationen und damit deren Verwandlung in Geschöpfe, die ihren eigenen Gesetzen folgen, ermöglicht. Auch die Welt Bierbaums – und darin erweist er sich als Zeitgenosse Hartlebens und der Brüder Mann – ist durch sein Bürgertum einerseits, sein Künstlertum andererseits determiniert. Beide Daseinsformen erscheinen bei Bierbaum von Anfang an in ihren grotesken Ausprägungen: der Bürger als Student, der sich zwar gegen das Philisterium wehrt, um aber schließlich nur um so hoffnungsloser darin zu versinken wie in einen Sumpf (*Studentenbeichten*, 1892 und 1897); der Künstler als Bohemien, der als solcher genau dem Zerrbilde entsprechend lebt, das sich der Bürger von ihm macht (*Kaktus und andere Künstlergeschichten*, 1898).

Zu den Prosastücken in kleiner Form treten weiträumigere, ehrgeizigere Erzählgefüge. *Die Schlangendame* (1896), ein Meisterwerk ironischer Prosa, kontrapunktiert im Verhältnis zwischen der Pastorentochter und Schlangendame Paula Hollunder und dem ewigen Studenten Ewald Brock Künstlertum und Bürgertum, um sie schließlich in der Vertauschung miteinander zu identifizieren. Die Schlangendame bringt den ewigen Studenten durchs Staats-Examen, und beide lassen sich «als praktische Arztens-Eheleute» in einem

kleinen Nest nieder. Die anekdotisch geschilderten Einzelschicksale gewinnen hier bereits eine gewisse Breite; die Novelle nähert sich dem Roman an. Bierbaum versucht sich nun im großangelegten Zeitroman. In *Stilpe* (1897) verarbeitet er sein eigenes Jugendtagebuch, übernimmt es aber nicht in seiner ganzen Kraßheit, sondern rückt die aus Selbsterfahrung erwachsene Titelfigur ironisch von sich ab. Diese Ironie wird bis zum schäbig-tragischen Tod Stilpes durchgehalten. Erst dadurch wird das verschlüsselte Bekenntnisbuch zum Zeitroman, wenn auch zunächst nur negativ-selektiver Art. Ein Jahrzehnt später gelingt Bierbaum in einem zweiten Schritt der Zeitroman totaler Art: *Prinz Kuckuck* (1907) mit dem an Friedrich Maximilian Klingers *Faust*-Roman anklingenden Untertitel «Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings». Nicht Bölsche oder Wille, nicht Przybyszewski oder Schlaf, nicht Heinrich oder Thomas Mann, sondern Bierbaum schreibt – mit *Prinz Kuckuck* – den großen Zeitroman des Wilhelminismus.

Wie zwei Menschenalter später *Die Blechtrommel* und *Hundejahre*, so stehen *Stilpe* und *Prinz Kuckuck* zueinander: der «Roman aus der Froschperspektive» zu dem totalen Zeitroman im Medium individueller Schicksalslineaturen. In *Stilpe* wird der Titelheld als Knabe, Jüngling, Student und Literat vorgeführt. Bierbaum bedient sich für die Darstellung der vier Lebensstufen des für die jeweilige Lebensstufe gültigen «Tons», leicht übersteigert, ins Karikaturistische zielend, ohne je in pure Karikatur überzugehen. Lebenslagen werden in «Tonlagen» übertragen. Im ersten Teil, der den kleinen Willibald Stilpe auf dem Freimaurerinternat zeigt, klingt eines der Lieblingsthemen der kommenden Literatur in grotesker Variation auf: das Leiden eines sensiblen Kindes an der Schule. Im zweiten Teil gründet der Gymnasiast Stilpe einen literarischen Zirkel. Bierbaum beschreibt, wie sich die «neue» Literatur selber rezipiert und dann sogar thematisiert, und zeigt damit indirekt, wie die materialsatte Literatur der achtziger Jahre einer konsequenten Stilisierung unterworfen wird. Der dritte Teil, Stilpe als Student, ist, im Gefüge des Romans, eine «Studentenbeichte» mehr. Der vierte Teil zeigt Stilpe als Literaten. Seine Selbstkritik ist Selbstkritik der Epoche. Ein literarisches Kabarett, das Stilpe in Berlin gründet, verkracht. In einem Café chantant trägt er als versoffenes Genie seine Lebensballade vor, ein Villon der Jahrhundertwende. Eines Tages erhängt er sich auf offener Bühne. Die Groteske stülpt das Tödliche aus sich heraus.

Das ist auch am Ende von *Prinz Kuckuck* der Fall. Die Titelfigur, der Erotomane Felix Hauert, wählt eine symptomatische Art des Selbstmordes: er rast mit seinem Automobil in den Tod. Das signalisiert das latent Tödliche einer technisch determinierten Zeit, die zwanghaft im Ersten Weltkrieg kulminieren wird. Hauert, für den Bierbaum Züge Alfred Walter Heymels entlehnt hat, läßt sich durch alle Kreise seiner Zeit treiben: er ist Korpsstudent, Offizier, Herrenreiter, dann Kunstmäzen und Bohemien, er macht eine mystische Phase

durch, er wird Politiker. Im Medium dieser labyrinthischen Lebenslineatur entwirft Bierbaum ein umfassendes Panorama des wilhelminischen Zeitalters. Hauert will alles versuchen, will alles auskosten: sein Schicksal reflektiert den aus der Ära Bismarcks überkommenen Stilpluralismus der Epoche. Hauert ist überdimensioniert, Übersteigerung und Verfeinerung zugleich machen ihn zu einer Schlüsselfigur des zeitgenössischen Manierismus. Die Nähe zu d'Annunzio ist spürbar, und doch ist Bierbaums Hauert keine der monumentalen Puppen, wie sie Heinrich Mann liefert. Er ist nicht Ausgeburt einer pubertären Phantasie, sondern Emanation der Epoche selber. Der Skandalerfolg ließ die Nachwelt vergessen, daß *Prinz Kuckuck* der erste große deutsche Zeitroman des 20. Jahrhunderts vor dem *Zauberberg* war.

Bierbaums Felix Hauert stirbt als Automobilist. Das ist eine epochenspezifische Pointe, nicht mehr und nicht weniger. Im übrigen findet die moderne Technik erstaunlich selten Eingang in den Roman. Kurd Laßwitz (1848–1910) entwirft bereits in den ersten Jahren nach der Reichsgründung *Bilder aus der Zukunft*, die, in verdeckter Kritik, das soeben politisch Erreichte utopisch aufheben. Davon war schon die Rede. Um die Jahrhundertwende schreibt Laßwitz den Raumfahrtroman *Auf zwei Planeten* (1897), in dem er, Physiker von Beruf, künftige Möglichkeiten der Technik vorwegnimmt, ja übertrifft, wie es in diesem literarischen Genre seit Jules Verne, unter dessen Einfluß auch Laßwitz stand, gang und gäbe war. In der Begegnung der Martier, der Marsbewohner, mit den Bewohnern der Erde erweisen sich die Martier als die Träger der höheren Kultur. Diese Umkehrung erlaubt Laßwitz scharfe Kritik an den terrestrischen Zuständen im Zeitalter des gesamteuropäischen Imperialismus. Wie Bruno Wille Ideen Fechners verarbeitend, macht Laßwitz in der Folge Tier, Wolke und Pflanze zu Zentralfiguren von Romandichtungen, in denen die Imagination das von der Naturwissenschaft Erkannte nirgends willkürlich verwendet, sondern der Naturgesetzlichkeit gemäß dekorativ entfaltet (*Homchen*, 1902, *Aspira*, 1908, *Sternentau*, 1909). Auch das sind, dem Zuge der Zeit gemäß, Akte der Verinnerlichung, die aber nicht auf die menschliche Seele selber, sondern auf menschlich beseelte Wesen und Dinge gerichtet sind.

Das bewahrt Laßwitz vor dem Sprung ins Absurde, den Paul Scheerbart (1863–1915) wagt. Von der Epoche betroffen, getroffen, wendet sich Scheerbart nicht gegen diese Epoche zurück, sondern weicht in phantastische astrale Welten aus. «Aus Wut bin ich sogar Humorist geworden, nicht aus Liebenswürdigkeit», sagt Scheerbart in dem «Protzen-Roman» *Rakkóx der Billionär* (1901)[33]. Der erotischen Literatur der Jahrhundertwende setzt er trotzig-skurril eine anti-erotische Literatur entgegen (*Tarub, Bagdads berühmte Köchin*, 1897). Das Anti-Erotische als schlechthin Höheres wird dann in einer weiteren Steigerung vom Kosmischen als dem Höchsten absorbiert. An diesem Absorptionsprozeß haben satirische Elemente einen Löwenanteil. In

Na prost! (1898) rasen drei Germanisten in einer achtkantigen Flasche durch den Weltraum und kommentieren die erhalten gebliebenen Literaturschnitzel der Ära nach Schopenhauer. Bei Scheerbart tummeln sich, willkürlicher, entfesselter, verantwortungsloser als bei Laßwitz, Sternseelen und Planetengeister im All, schweben wunderbare Flugmaschinen, Raketen und Ballons im Raum. Scheerbart notiert diese Vorgänge teils episch, teils pantomimisch, teils grafisch (*Die wilde Jagd*, 1901, *Die große Revolution*, 1902, *Kometentanz*, 1903, *Jenseits-Galerie*, 1907, *Astrale Noveletten*, 1912). Manche der Scheerbartschen Wunsch- und Alpträume hat die Realität inzwischen eingeholt. Der Salto mortale ins schlechthin Absurde wird mit dem «Asteroiden-Roman» *Lesabéndio* (1913), den Alfred Kubin kongenial illustriert hat, vollzogen. Aber gerade der radikale Bruch zwischen Wirklichkeit und Literatur erweist sich plötzlich unerwartet als zukünftige Berührungsmöglichkeit zwischen beiden Bereichen. Das gilt nicht von der brutalen Technologie, mit der Bernhard Kellermann (1879–1951), der mit zarten impressionistischen Seelenromanen (*Yester und Li*, 1904, *Ingeborg*, 1906, *Der Tor*, 1909) begann, in dem Sensationsroman *Der Tunnel* (1913) seine Leser vergewaltigt. Die Technik, noch wertfrei, zeigt im Übergang zum Expressionismus ihre dämonisch-negativen Züge.

Das letzte Wort über die Erzähllliteratur muß, wie in der Ära Bismarcks, so im wilhelminischen Zeitalter, den Schriftstellerinnen gelten, nicht weil ihre Leistungen hinter denen ihrer männlichen Kollegen zurückblieben, sondern weil sich an ihnen summarisch der Wandel von der ersten zur zweiten Phase des Kaiserreichs ablesen läßt. Der Frauenroman der Ära Bismarcks kreiste um das Problem der Emanzipation der Frau, so wie der Roman allgemein um die soziale Frage kreiste, als deren Bestandteil die Emanzipation galt. Die Jahre 1888 bis 1890, also vom Regierungsantritt bis zur Alleinregierung Wilhelms II., brachten einen spürbaren Wandel der Atmosphäre. Dennoch verschwinden weder die soziale Frage noch das Emanzipationsproblem aus der literarischen Diskussion; aber sie treten stark zurück, ja gehen in das meist allerdings nur halb abgesicherte Gefühl ein, daß wenigstens partiell etwas erreicht worden sei. Infolgedessen sind die Schriftstellerinnen, die nun debütieren, erfüllt von dem Bewußtsein, Emanzipierte zu sein. Sieht man von Erzählerinnen ab, die, eingebunden in einen bis in den letzten Winkel erfahrenen regionalen Sonderbereich, unangefochten den Traditionen handfesten realistischen Gestaltens folgten wie Clara Viebig (1860–1952) oder Anna Croissant-Rust (1860–1943), so ergeben sich zwei Grundhaltungen. Entweder gibt sich die Schriftstellerin bewußt als Frau, auch als Frau in ihrer Eigenschaft als Geschlechtswesen, oder aber sie setzt sich im Gefühl gewonnener Gleichheit in die Position des Mannes. Diese Grundhaltungen werden von den beiden bedeutendsten Schriftstellerinnen der Epoche verkörpert: Lou Andreas-Salomé und Ricarda Huch.

Lou Andreas-Salomé (1861–1937) schreibt, unauffällig und überlegen, ihre Erzählungen gleichsam mit der linken Hand. In einem zarten, andeutenden Stil fixiert sie Seelen und Landschaften und öffnet sie zugleich wechselseitig aufeinander hin. Die Romane *Ruth* (1895) und *Ma* (1901), die Novellensammlungen *Menschenkinder* (1899) und *Im Zwischenland* (1902): hinter scheinbarer Absichtslosigkeit verbirgt sich ein hoher Grad an Bewußtheit. Die Problemstellungen, etwa der Übergang von sinnlicher zu geistiger Liebe in *Ruth* oder das Sichlösen von der Mutter in die Freiheit des selbstgewählten Lebensweges in *Ma*, erscheinen seltsam verwischt, gedämpft, heruntergespielt, insbesondere wenn man sie mit der betont emanzipatorischen Literatur der achtziger Jahre vergleicht. Und doch spricht aus dieser Beiläufigkeit die größere Klugheit, die stärkere Kraft. Immerhin hatte sich Lou Andreas-Salomé schon früh mit leidenschaftlich engagierten Essays über Koryphäen der zeitgenössischen Kultur (*Henrik Ibsens Frauengestalten*, 1892, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, 1894) einen Namen gemacht. Das gab ihr Sicherheit. Was sie in ihren Erzählungen stilistisch erprobt, eine Beiläufigkeit, die ins Herz der Dinge trifft, ist von Rilke, ihrem Geliebten, in der Prosa des *Malte Laurids Brigge* in den bleibenden Bestand der deutschen Literatur überführt worden. Nicht zuletzt das macht ihren doppelten Ruhm als Frau und Schriftstellerin aus.

Anders das erzählerische Werk von Ricarda Huch (1864–1947). Hier ist nichts beiläufig, unauffällig, absichtslos, aus der Sicherheit einer starken Persönlichkeit heraus einfach gesetzt. Hier herrscht Absicht von Anfang an. Der Leser soll diese Absicht spüren, dieses Kunstwollen, das von fern dem Kunstwollen Heinrich Manns verwandt ist. Trotziger Verzicht auf die Erörterung des Emanzipationsproblems setzt die Resultate der Emanzipation in der eigenen Haltung voraus. Das ergibt, von der schaffenspsychologischen Situation her, eine Unstimmigkeit, die in den Werken von Ricarda Huch immer wieder als Stilbruch zutage tritt. Die *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* (1892) setzen einen Mann als Zentralfigur, einen Hamburger Patriziersohn, der langsam der Welt und ihren Bindungen absagt und, mehr von tiefer ästhetischer als von religiöser Sehnsucht getrieben, die Stille des Klosters als Grab seiner selbst und seiner Erinnerungen sucht. Nicht einen Lebenslauf von symbolischem Rang zeichnet Ricarda Huch nach, sondern einen Lebenslauf, der durchweg von vorweggenommenen symbolischen Projektionen bestimmt ist. Nicht das gelebte Leben gewinnt, im Medium des Romans, Bedeutung, sondern die jeweilige Bedeutung bestimmt das Leben schon im voraus, macht es zu etwas Abgeleitetem, Entleertem. Der Roman ist Resultat eines symbolischen Vor-Entwurfs und damit eines ästhetischen Vor-Urteils.

Aus Erinnerungen gespeist ist auch das zweite größere Erzählwerk Ricarda Huchs, die «Lebensskizzen» *Aus der Triumphgasse* (1902). Als Frau eines

italienischen Arztes lebte die Autorin mehrere Jahre in Triest. Das Mietshaus eines Armenviertels ist ein Gegenentwurf, eine Gegenwelt zu der patrizischen und klösterlichen Welt des *Ludolf Ursleu*. In diesem Mietshaus wohnen die Elenden, die körperlich und seelisch Verkrüppelten, die Verbrecher aus Not und aus Zwang. Mit sicheren Strichen umreißt Ricarda Huch die verschiedenen Gestalten, zwingend ist die Führung der Dialoge, dann aber mischt sich die Autorin in Ich-Form, übrigens wiederum in der Gestalt eines Mannes, in die Schicksale ein. Kommentare werden geliefert, Ratschläge erteilt, moralische Zurechtweisungen gegeben. Die spezifische Herablassung des Erzähler-Ichs zu den eigenen Geschöpfen ist nur eine weitere Form des ästhetischen Vor-Urteils. Nachdem auch das dritte größere Werk *Vita somnium breve* (1902) nicht aus dieser Sackgasse herausführte, wandte sich Ricarda Huch entschlossen der Kulturgeschichtsschreibung und dem historischen Roman zu. Die Garibaldi-Trilogie blieb unvollendet: es erschienen nur die beiden ersten Bände *Die Verteidigung Roms* (1906) und *Der Kampf um Rom* (1908). Literatur wird – und nichts kann den Wandel von der Ära Bismarcks zum wilhelminischen Zeitalter deutlicher machen – an der Geschichte zuschanden. Die Vernichtung der Geschichte durch Literatur blieb einer neuen Generation, der expressionistischen, vorbehalten.

VIERTES KAPITEL

Essayistische Prosa

Das wilhelminische Zeitalter erlebte eine Hochflut nicht nur der erzählenden, sondern auch der essayistischen Prosa. Die lange Phase des Friedens, die sich über mehr als vier Jahrzehnte erstreckte, kam dem Essay in fast noch höherem Maße zugute als der Erzählung. Auch die Wendung nach innen, wie sie die Erzählung des wilhelminischen Zeitalters thematisch vollzog, wirkte sich für den Essay positiv aus. Produktion und Rezeption des Essays spielten sich in einem inneren Freiraum ab, wie ihn, jenseits aller Zwecke, nur eine sozial und ökonomisch ausgewogene und weitgehend befriedete Epoche zu bieten hat. Publikationstechnisch stellten die zahlreichen literarisch ambitionierten Zeitungen und Zeitschriften den nötigen Freiraum zur Verfügung. Es gehörte zum guten Ton, der Literatur auf diese Weise erhöhte Bedeutung zuzubilligen. Die Autoren, insbesondere die auf Kritik und Reflexion bedachten, nutzten das Angebot. Ein gehobenes Lesepublikum wiederum partizipierte an ihren kritischen Bemühungen, was eine weitere quantitative und qualitative Steigerung bedeutete. Dabei blieb, auf die Epoche insgesamt bezogen, der Essay als Literatur um der Literatur willen eingebunden in das größere Bezugssystem der dominierenden ästhetischen Kultur. Der «neue» Mensch, der zunächst so leidenschaftlich als neues Sozialwesen gefordert worden war, fand schließlich seine Inkarnation im fanatisch auf Literatur bezogenen Menschen.

Hinzu kamen die positiven Folgen eines negativen Aspekts der Literatur des wilhelminischen Zeitalters. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß gerade ehrgeizigeren Autoren die herkömmlichen Gattungen nicht mehr genügten. Das Drama war ein Sonderfall und forderte die Sonderbegabung: das Verfertigen «unvollkommener» Spielbücher, die erst durch den Schauspieler ihre wirkungsspezifische Vollkommenheit erhielten. Aber es war nur zu offenbar, daß weder Wildenbruch und Sudermann noch Hauptmann und Halbe Äquivalente zu den Texten Ibsens oder Strindbergs zu liefern vermochten. Während in London ein Theaterkritiker aus Unzufriedenheit mit der zeitgenössischen Dramenproduktion zum Bühnenautor werden konnte, nämlich Shaw, um es dann besser zu machen als die zuvor von ihm Verrissenen, begnügten sich in Berlin, München und Wien potentielle Dramatiker damit, in einer permanenten Rolle gespielter Überlegenheit als Theaterkritiker zu fungieren. Die Erzählung ihrerseits schien zu sehr mit Materialien belastet, wollte und konnte ihre thematischen Bindungen, von denen man sich ja gerade freispielen wollte, nicht aufgeben. So bot sich die durchgehend kritische, vom

Material distanzierte Prosa des Essays gegenüber einer deskriptiven, lediglich mit kritischen Elementen durchsetzten Prosa als das vorzüglichere Instrument gerade in den Fällen an, wo hoher Ehrgeiz im Spiele war. Der literarische Essay war nicht einfach eine weitere Gattung, die sich nach Grimm und Gildemeister, Hillebrand und Nietzsche nun endlich durchgesetzt hatte; sie hatte im Akt des Durchbruchs innerhalb der Hierarchie der Gattungen sogleich die Spitze erobert. Selbst die Lyrik bot, aller Innovationen ungeachtet, von denen noch zu reden sein wird, kein Gegengewicht. Latente Zweifel an der Möglichkeit lyrischen Sprechens überhaupt eröffneten die Möglichkeit, das Element des «Lyrischen», wenn auch nicht im Sinne Emil Staigers, in die Prosa einzubringen, oder anders gewendet: Lyrik als Kritik und damit Kritik als Lyrik darzubieten, wie es vor allem die frühen Essays von Hofmannsthal tun. Auch hier sprach sich der Essay gegenüber der tradierten Gattung selber den höheren Rang zu.

Indem der Essay von dem Ungenügen an Drama, Erzählung und Lyrik profitierte, trug er entscheidend dazu bei, die Grenzen zwischen den Gattungen zu verwischen. Spätestens seit dem wilhelminischen Zeitalter muß jede gattungsmäßige Zuordnung – und das ist für die vorliegende Darstellung durchgehend zu berücksichtigen – mit einem Korne Salz genommen werden. Der Essay sorgte aber auch dafür, daß nun nicht einfach Mischformen perpetuiert wurden, wie sie, etwa im «lyrischen Roman» oder im «lyrischen Drama», seit eh und je bestanden hatten. Der Essay assimiliert Elemente der drei tradierten Gattungen und transzendiert sie auf ein Höheres hin: nicht nur auf eine neue, außerordentlich variable Form, sondern auch auf eine neue Substanz von bis dahin unerhörter Intensität. Es überrascht daher nicht, daß wir unter den Essayisten von Rang nicht wenige Autoren finden, die auch in den tradierten Gattungen Bedeutendes geleistet haben, die aber ihren literarischen Ehrgeiz innerhalb derselben nicht erfüllen konnten, die, positiv gesagt, einen «Überfluß» in die neue Gattung einbringen wollten, deren hierarchische Spitzenposition dadurch bestätigt und gefestigt wurde. Schon in der Ära Bismarcks lieferte Nietzsche das gültige Modell für diesen Vorgang. Symptomatisch ist, daß sich die Wirkung Nietzsches erst im wilhelminischen Zeitalter voll entfaltet. In der Rezeption Nietzsches erfolgt die Selbstbestätigung einer literarischen Epoche *und* einer literarischen Form; das erste hat man rasch, das zweite noch kaum erkannt.

Im wilhelminischen Zeitalter debütieren Dramatiker, Erzähler und Lyriker häufig gleichzeitig als Essayisten. Hier sind nicht diejenigen Autoren gemeint, die ihr Schaffen auch theoretisch zu begründen versuchen und diese Versuche dann in prosaischer Form vorlegen. Weder Wilhelm Bölsche noch Arno Holz, um zwei leidenschaftliche Theoretiker zu nennen, haben mit dem Essay etwas zu tun. Die Programmschriften des einen und die Polemiken des anderen sind,

wenn man so will, Begleiterscheinungen von Literatur, nicht aber selber schon Literatur. Gemeint sind Autoren, bei denen auch die Verfertigung von nichtfiktiver Prosa unter dem ihr Gesamtwerk beherrschenden Stilzwang steht, ja, bei denen gerade in der nichtfiktiven Prosa dieser Stilzwang, das ästhetisch Freigesetzte und gerade aus dieser Freisetzung heraus souverän Geformte, am eindeutigsten zutage tritt. Genuine Essayisten in diesem Sinne sind Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt, Heinrich Mann und Thomas Mann. Die zentrale Gestalt der Essayistik des wilhelminischen Zeitalters aber, Rudolf Kassner, ist ausschließlich Essayist. Allerdings hebt sich diese Feststellung insofern wieder auf, als Kassner buchstäblich nur im Jahrhundertzusammenhang gesehen werden kann; sein essayistisches Schaffen reicht bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts, übersteigt also, chronologisch wie essentiell, die Grenzen der hier abgesteckten Epoche. Eine spezifische Zeitsituation, etwa die jahrzehntelange Friedensphase, kann den Essay fördern; tendenziell aber transzendiert gerade er seine geschichtlichen Voraussetzungen.

Infolge dieser Tendenz kennt die Essayistik des wilhelminischen Zeitalters verschiedene Stufen der Loslösung von ihren eigenen Voraussetzungen. Das ist, insgesamt gesehen, mehr eine Frage der Art als des Ranges, so sehr beides, Art und Rang, dabei ineinanderspielt. Da der Essay, dialogisch, auf die Beziehung zwischen Autor und Leser eingerichtet und eingespielt ist, muß noch die höchste Stufe der Loslösung an die Basis der Kommunikation gebunden bleiben. Anders als seine esoterische Zwillingsgattung, die Lyrik, ist der Essay auf Öffentlichkeit angewiesen. Wir unterscheiden drei Stufen, die rein publikationstechnisch fixierbar sind. Die erste Stufe wird von der Publizistik bezogen. Damit muß nicht immer die Tagespresse gemeint sein; auch Wochen- und Monatsschriften spielen hier ihre Rolle, sofern sie auf aktuelle Anlässe rekurrieren. Politik ist auf dieser Stufe ein unverrückbares Thema; literarisch dominiert das Drama, da gerade ihm im gesellschaftlichen Kontext immer auch eine politische Bedeutung oder doch Nebenbedeutung zugeschrieben wird. Die zweite Stufe wird von einer Zeitkritik bezogen, die sich vielleicht noch am aktuellen Anlaß entzündet, ihn aber immer aus gebührender Distanz heraus erörtert, wie sie vor allem die Monats- oder Vierteljahrsschrift bietet. Die dritte Stufe endlich wird von der Essayistik im sublimsten Wortsinne bezogen. Zeitkritik wird, meist gleich in Buchform, wie häufig bei Rudolf Kassner, im Medium eines durchkomponierten Werkes geübt und gewinnt damit, ohne der Hilfsmittel erzählerischer Konstruktionen zu bedürfen, eine fast epische Dimension.

Diese Stufen werden je nach der Individualität, je nach dem spezifischen Reaktionsvermögen und Gestaltungswillen des einzelnen Autors bezogen; Hinweise auf seine schriftstellerischen Qualitäten geben sie nicht. So steht, um das an einigen Beispielen zu verdeutlichen, auf der dritten Stufe

neben einem Autor höchsten Ranges wie Rudolf Kassner eine «gemischte» Natur wie Oskar A. H. Schmitz (1873–1931), der seine literarische Karriere zwar im Bannkreis Georges begann, sehr bald aber zum Verfertiger von Büchern wurde, die Kritik mundgerecht, ins Kulinarische pervertiert, anboten; so steht andererseits auf der ersten Stufe neben zahllosen ephemeren Tagesschriftstellern ein Prosaist von der einsamen, aus radikaler Einsamkeit überhaupt erst gewonnenen moralischen Größe eines Karl Kraus. Auch fließen die Grenzen: die genannten Stufen sind, strenggenommen, Zonen eines in beide Richtungen beständig vollziehbaren Übergangs. Das beweisen, auf der ersten Stufe, die vier bedeutendsten Publizisten des wilhelminischen Zeitalters. Auf dem Sektor der Theaterkritik sind Alfred Kerr und Hermann Bahr, auf dem Sektor der politischen Kritik Maximilian Harden und Karl Kraus tätig. Wie von ihren bevorzugten Themen lassen sie sich auch von ihrer Herkunft her paarweise einander zuordnen. Dabei stellt sich heraus, daß nur zwei von ihnen, Kerr und Harden, wilhelminische Autoren sind, Reichsdeutsche, deren literarischer Wirkungsraum das «neue» Berlin ist. Ihnen stehen mit Bahr und Kraus zwei Österreicher gegenüber, von jenen scharf geschieden schon dadurch, daß das Ziel ihrer Kritik die besonderen Verhältnisse der «alten» Donaumonarchie sind.

Unter den Genannten hat Hermann Bahr den weitesten Horizont, biographisch wie chronikalisch. Von 1884 bis 1887 lebt Bahr in Berlin und bekennt später, «daß diese drei Berliner Jahre ... alles, was ich bin, aus mir hervorgeholt haben»[34]. Danach fesselt ihn Paris. «Wenn ich vielleicht was kann», notiert er spontan, «und was ich noch jemals werde, das alles verdanke ich Paris[35].» Reisen in Rußland und Nordafrika runden die frühen Erfahrungen ab, bevor Bahr sich in Wien und München als Autor niederläßt. Der Eklektizismus seiner Herkunft bestätigt sich in seinem literarischen Schaffen. Klabund hat, einen positiven Befund ins Negative kehrend, gesagt, Bahr sei in sämtlichen Klassen der Literatur mit der Note zwei bis drei versetzt worden[36]. Das läßt sich auf die Spannweite seines Werkes wie auf den Verlauf seiner Entwicklung beziehen. Bahr schreibt zeitlebens Dramen, von denen bereits die Rede war. Aber auch der Roman reizt ihn, und noch spät unternimmt er den – um eine volle Epoche verschobenen – Versuch, in einer Reihe von zwölf Romanen sämtliche Spielarten des modernen Menschen als Individuum wie als Sozialwesen einzufangen. Dieser Versuch bleibt, wie zwei Jahrzehnte zuvor der Versuch Michael Georg Conrads, in den Anfängen stecken, die allerdings, wie bei seinem Vorläufer Conrad, beachtlich sind (*Die Rahl*, 1908, *Drut*, 1909, *O Mensch!*, 1910). Entscheidender als diese – durchweg handwerklich fundierte – Versatilität Bahrs ist sein untrüglicher Sinn für epochale Umschichtungen, auch, ja gerade Umschichtungen unterirdischer Art. Er reagiert auf sie mit seismographischer Sensibilität. Bahr begleitet, als Theaterkritiker immer

auch Literaturkritiker, als Literaturkritiker immer auch Zeitkritiker, die gesamte Phase der deutschen Geschichte vom Ende der Ära Bismarcks bis zum Ende der Weimarer Republik. Sein essayistisches Gesamtwerk ist Spiegel und Signal zugleich, Spiegel im Sinne einer Reflexion, die die Brüche der Realität ortet, Signal im Sinne eines Instinkts, der jede Stil- und Zeitwende im voraus erkennt und exakt bestimmt.

Schon der Band *Zur Kritik der Moderne* (1890), der die erste Reihe der Bahrschen Essays eröffnet, beweist dies. An der Wende von der Ära Bismarcks zum wilhelminischen Zeitalter liefert Bahr eine Analyse der gegenwärtigen literarischen Situation, die, vermittels unverfroren gesteigerter Paradoxe, zugleich der synthetische Entwurf einer künftigen Literatur ist. Dabei werden die großen Vorbilder aus anderen europäischen Literaturen mit einer Leidenschaft vorgestellt, die ihre Durchschlags- und Wirkungskraft daraus bezieht, daß sich Bahr als Kritiker in die Rolle seiner Vorbilder setzt. Der genuine Kritiker ist nach Bahrs Meinung ein «Verwandlungsmensch, ein Kautschukmann und Schlangenmensch des Geistes, der immer aus seiner Haut und in jede fremde Natur kriecht, um aus ihr heraus zu berichten, was in ihr drin geschieht und wie es da aussieht», er muß «sich des Eigenen völlig entäußern, seine Instinkte abtun, um die fremden zu erspähen, seinen Willen unterdrükken, um den fremden in Herkunft, Entwicklung und Absicht zu erforschen» [37]. Unter den Vorbildern dominieren, sieht man von Nietzsche, Ibsen und späterhin Strindberg ab, die Franzosen. Schon 1891 wird, bevor diese Richtung in Deutschland überhaupt Fuß gefaßt hatte, *Die Überwindung des Naturalismus* verkündet, 1893 folgt *Der neue Stil*, 1897 *Renaissance*. Auch diese Bände sind der Stilentwicklung jeweils um den entscheidenden Bruchteil der initiatorischen, fast schöpferischen Einsicht voraus. Damit endet die erste Reihe. Eine zweite Reihe handelt Wiener Themen ab. Hierher gehören die Sammlungen *Wiener Theater* (1899), *Rezensionen* (1903), *Glossen* (1907) und *Austriaca* (1911). Zwischen beiden Reihen, der «Pariser» und der «Wiener» Reihe, spielen zahlreiche Fäden hin und her. Das wird besonders in den Essays über Hofmannsthal und Schnitzler deutlich, die von Bahr als Bahnbrecher der modernen Literatur überhaupt, aber auch als essentiell österreichische Autoren gewürdigt werden.

Der Stil Bahrs, scheinbar kunstlos, hält doch zeitlebens sehr bewußt die Mitte zwischen Konversationston und hochgetriebenem Pathos ein. Eins bestätigt dabei das andere. Hinter gespielter Absichtslosigkeit verbirgt sich die Fähigkeit sicheren Zugriffs. Neigt Bahr, in identifikationssüchtigem Enthusiasmus, auch dazu, seinen jeweiligen Gegenstand zu überschätzen, so ermöglicht ihm doch andererseits eben dieses Verfahren, die kommenden literarischen Entwicklungen zu erspüren. Im Identifikationsprozeß bleiben Restbestände uneingeschmolzen: deren Analyse gibt die Richtungshinweise, die Bahr, wort-

flink und wortgelenkig wie nur einer, schnell in einem treffenden Terminus zu konkretisieren vermag. Daß die gesamte neuere Literaturgeschichtsschreibung den terminologischen Aperçus dieses geistreichen Mannes aufgesessen ist, kann nicht Bahr zur Last gelegt werden. Gegen Ende des wilhelminischen Zeitalters sammelt Bahr seine wichtigsten Arbeiten in den beiden Bänden *Essays* (1912) und *Inventur* (1912), um schon bald darauf zum ersten Chronisten des *Expressionismus* (1916) zu werden. Das *Selbstbildnis* (1923) versucht dann im nachhinein die Spiegelungen und Signale auf die personale Mitte hin zusammenzufassen. Dabei zeigt sich, daß in Bahrs chamäleontischer Existenz mehr Konsequenz steckt als in der Richtungsverbissenheit und -befangenheit vieler seiner schreibenden Zeitgenossen.

Hermann Bahr stellte den Ich-Bezug gegen Ende seines Lebens her. Bei Alfred Kerr (1867–1948) war alles, was er je schrieb, von Anfang seiner literarischen Karriere an auf ihn als Person bezogen, oder anders gewendet: seine radikale Ich-Bezogenheit war der Motor seiner Karriere, die Basis seines Erfolgs. Bei Bahr war die Theaterkritik immer nur Ansatzpunkt, Ausgangspunkt, den er zur Kritik der Epoche insgesamt ausweitete. Bei Kerr ist die Theaterkritik Endpunkt, Brennpunkt, in dem seine kritischen Bemühungen in radikaler Konzentration zusammengefaßt sind. Wenn Kerr 1917 seine Theaterkritiken in einer fünfbändigen Ausgabe unter dem Titel *Die Welt im Drama* herausbringt, so ist damit aufs genaueste seine Position charakterisiert. Die Welt verdichtet sich, schon das ein von Formzwängen determiniertes Konzentrat, im Drama, das Drama seinerseits findet, indem das Konzentrat ein zweites Mal konzentriert wird, in der Kritik seine endgültige Form. Damit aber stellt die Summe der Kerrschen Theaterkritiken den hohen literarischen Anspruch, in Abbreviatur eine Summe der Welt zu sein. Die Sammlung der Reiseberichte (*Die Welt im Licht*, 1920) ergänzt und bestätigt dies nur. Wer Kerrs Theaterkritiken gelesen hat, kann darauf verzichten, sich auch noch mit den Dramen, um die es in diesen Kritiken geht, zu beschäftigen; wer Kerrs Reiseberichte kennt, bedarf des Reisens nicht mehr. Die Welt als Extrakt ist – Gipfel ästhetischen Könnens, aber auch Gipfel ästhetischen Hochmuts – die Welt rundum in ihrer dauernden Substanz.

Kerr entwickelt für seine Kritiken einen Stil, der «impressionistisch» genannt worden ist. In der Tat liefert Kerr, radikal ich-bezogen, Eindrücke, «Impressionen» von den Aufführungen, die er im Theater gesehen hat. Kerr ist Gegenüber, ja Gegenspieler des Dramatikers und versucht gar nicht erst, sich auf den Standpunkt des jeweiligen Dramas zu setzen, ganz anders als Bahr, bei dem noch der Widerspruch das Resultat intensiver Einfühlung ist. Die Eindrücke werden von Kerr in äußerster syntaktischer Kürze formuliert, die Argumentation wird an die zwingende Formel delegiert. Theaterkritik wird zur Kunst der kleinen Form, worin Kerr Vorläufer hatte, vorwiegend unter

den Wiener Feuilletonisten des 19. Jahrhunderts, aber auch in Fontane. Darüber hinaus wird Theaterkritik zur Formkunst schlechthin, worin Kerr voraussetzungslos ist. Kerr eliminiert weitgehend den vermittelnden Charakter der Kritik. Die Kritik selber, nicht das Kunstwerk, von dem sie handelt, ist, ästhetisch, das Endprodukt. Das hatte übrigens schon Oscar Wilde als Forderung formuliert. In jedem Endprodukt aber ist der hochgezüchtete Ehrgeiz Kerrs verborgen: das gibt seinen Kritiken die schnöde, oft tödliche Note. Im Akt der Kritik wird das Drama vernichtet. Erich Kästner hat gesagt, Alfred Kerr habe lächelnd alle oberlehrerhaften Kritiker seiner Epoche hinter sich gelassen. Das stimmt, aber eben darin war Kerr, wenn man so will, die Inkarnation oberlehrerhafter Träume. Er war ein Tyrann mit Geist und Grazie, aber nichtsdestoweniger ein Tyrann. Daß er immer auf der «richtigen Seite» stand, kann dieses Urteil nicht mildern.

Maximilian Harden (1861–1927) und Karl Kraus (1874–1936) sind die bedeutendsten politischen Publizisten der Epoche. Ihre publizistische Bedeutung beruht darauf, daß sich beide ihr eigenes Organ schufen: Harden *Die Zukunft*, die bald nach Beginn des wilhelminischen Zeitalters, 1892, zu erscheinen begann und erst in der Weimarer Republik, 1922, ihr Erscheinen einstellte; Kraus *Die Fackel*, um die Jahrhundertwende, 1899, gegründet und bis in die Zeit des Faschismus fortgeführt. Erst der Tod von Kraus bedeutete auch das Ende «seiner» Zeitschrift. Mit diesen Daten ist zugleich die politische Bedeutung von Harden und Kraus präzisiert: beide wirken weit über das wilhelminische Zeitalter hinaus, so sehr gerade bei ihnen die Kritik dieses Zeitalters auch später die Basis ihrer Bemühungen bleibt. Die literarische Bedeutung von Harden und Kraus, die ihnen einen Platz in der Literaturgeschichte sichert, liegt darin, daß sie Stilkünstler von ausgeprägter Eigenart sind. Die Formel, daß der Stil der Mensch sei, läßt sich bei beiden zuspitzen zu der Feststellung, daß ihr Stil ihre Gesinnung sei. Die politische Haltung ist Resultat dieser Gesinnung. Im Stil offenbart sich beides. Gerade Harden und Kraus haben zeitlebens mit Fanatismus darauf bestanden, daß Politik immer auch eine Frage des Stils sei, und haben von dieser Position aus ihre unerbittlichen Attacken gegen Wilhelm II. einerseits, das österreichische Pressewesen andererseits unternommen.

Bei Maximilian Harden und Karl Kraus bleibt das außerordentlich starke individuelle Engagement durchgehend an die Objekte der Kritik gebunden. Wenn Harden in der von ihm gegründeten Zeitschrift als Autor dominiert und Kraus seine Zeitschrift als Autor fast allein bestreitet, und das ein Leben lang, so drückt das diesen Tatbestand aufs zwingendste aus. In der Bindung an das eigene publizistische Organ dokumentiert sich das fast zwanghafte Verbissensein in die eigene Epoche. Stil entsteht bei Harden und Kraus nicht aus der Distanz zu ihrer Zeit, sondern aus unablässigem Kampf mit ihr. So

sind Harden und Kraus die essayfernsten unter den bedeutenden Prosaisten des wilhelminischen Zeitalters. Es verwundert nicht, daß Harden seine Impulse aus der Ära Bismarcks bezieht und daß, auf der anderen Seite, die Impulse von Kraus bis in die dreißiger Jahre und weit darüber hinaus wirksam bleiben. Im Gegensatz zu Bahr und Kerr, bei denen Gesinnung immer ästhetisch aufgefangen oder gar abgekappt wurde, die also durchaus Bewohner der epochenspezifischen literarischen Freiräume sind, von denen eingangs die Rede war, sind Harden und Kraus, ihres stilistischen Könnens ungeachtet, Fremdlinge in ihrer Zeit. Sie versuchen verzweifelt, die Rückbindung der Literatur an die Politik zu bewerkstelligen. Dabei spielen, insbesondere bei Harden, verdeckte politische Ambitionen mit hinein. Golo Mann hat das überzeugend beschrieben und gedeutet[38].

Maximilian Harden war anfangs Schauspieler. Daß er als Publizist seinen Bühnennamen Harden (für Witkowski) beibehielt, besagt nicht viel. Bezeichnend ist vielmehr die politische Position, die er, vom Theater kommend, eine Schauspielernatur durch und durch, bezieht. Er ist ein leidenschaftlicher Parteigänger Bismarcks und ein ebenso leidenschaftlicher Parteigänger Nietzsches; seine heftigsten Attacken richtet er gegen den Monarchen, Wilhelm II., und dessen Ratgeber. Diese politische Haltung wäre kaum mehr als die Perpetuierung eines «dramatischen» Verständnisses von Politik, wie es die Jahre nach 1871 beherrschte, wenn sie nicht auf zwiespältige Weise mit der radikalen Wendung, die Harden vom Theater zur Politik hin vollzieht, ursächlich zusammenhinge. Die Impulse seines publizistischen Pathos bezieht Harden von Bismarck und Nietzsche, um sie gegen das Pathos Wilhelms II. zu kehren. Der Schauspieler entlarvt den Schauspieler, glaubt ihn zu entlarven, während er, epochal gesehen, Substanz von seiner Substanz ist. Hardens Attacken auf Wilhelm II. sind immer auch Akte der Selbstzerfleischung. Was Heinrich Mann im Zusammenhang des wilhelminischen Zeitalters für die erzählende Prosa, ist Maximilian Harden für die nichtfiktive Prosa: der heimliche Zwillingsbruder als tödlich-fanatischer Gegenspieler. Das blieb sich gleich von Anfang der Epoche, in der Harden die zwei Bände der *Apostata* (1892) vorlegte, bis zu ihrem Ende, als er, ein genauer und unerbittlicher Jäger, in vier Bänden *Köpfe* (1910/24) sammelte. So sehr dabei anfangs auch die Literatur eine Rolle spielt, das Interesse wird schließlich völlig von der Politik absorbiert. Nicht in Porträts führender Schriftsteller, sondern in Porträts von Herrschern und Politikern kann Harden diesen untergründigen Antagonismus am überzeugendsten zum Ausdruck bringen.

Auch Karl Kraus war anfangs Schauspieler. Auch er braucht, als Autor, Gegenspieler, aber Zwillingsbruder der von ihm schonungslos Attackierten ist er nie und nirgends. Er ist – und damit ist seine Rolle als größter Moralist in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts bestimmt – von anderer

Substanz als seine Zeit, seine Zeitgenossen, deren «Genossenschaft» er, zu jeder Einsamkeit und Isolation bereit, so unerbittlich ablehnte, von sich wies. Von sich weisen, verweisen: das beinhaltet Tadel, einen Tadel von äußerster Strenge, aber oft auch, das muß ebenfalls gesagt werden, von schulmeisterlicher Art. Kraus war, wie Kerr, ein permanenter Besserwisser, darum aber auch ein permanent Irrtümern Ausgelieferter. Aber bei Kraus ist die Besserwisserei nicht ich-bezogen wie bei Kerr, sondern objekt-bezogen: auf die Sprache als das verbindliche Medium der Politik wie der Literatur. Daß die Literatur beschädigt sei, beschädigt durch heruntergekommene Sprache, war die Meinung von Kraus bereits vor der Gründung der *Fackel* (*Die demolierte Literatur*, 1896), und so kann man schließen, daß diese Meinung ein entscheidender Antrieb zu jener Gründung gewesen sei. Es war Kraus, der nicht müde wurde zu wiederholen – und das ist sein bleibendes Verdienst als Prosaist –, daß richtige Wortwahl, richtige Syntax, selbst richtige Interpunktion die notwendige und unverrückbare Basis einer richtigen Politik sei. Ohne Reinheit der Sprache keine Sauberkeit der Politik, ja des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens schlechthin: was wie eine allzu gemüthafte Gleichsetzung anmutet, ist von Kraus – und das ist seine Leistung als Polemiker – zeitlebens mit einem so schockierenden Fanatismus vorgetragen worden, daß dadurch die Diskrepanz überhaupt erst aufgezeigt wurde, die sich im öffentlichen Leben petrifiziert hatte. Das Aufbrechen dieser Petrifizierung durch Kraus muß wortwörtlich als elementarer Vorgang gewertet werden.

Diese elementare Komponente, die mehr ist als ein permanent ausgesprochener polemischer Bezug auf das Ganze der Epoche, ist in sämtlichen Schriften von Karl Kraus vorhanden, und zwar um so stärker, je mehr er sich vom Material her mit unerbittlicher Akribie den «papierenen» Produkten widmet. Den «literarischen» Zeitungen und Zeitschriften vorzüglich gilt sein Haß. Er kulminiert in der unwiderlegbaren Feststellung, daß die Literatur nicht nur demoliert sei, sondern daß sie Lüge sein könne, ja als Medium der Lüge bevorzugten Rang genieße (*Literatur und Lüge*, 1929). So genügt es dem politischen Publizisten Kraus schon bald, allzu bald, die sprachlichen Fehlleistungen seiner Epoche einfach zu zitieren und sie, zwecks Entlarvung, als Zitate in seine eigene Prosa einzublenden. Mehr noch: Kraus arrangiert ein fast unübersehbares Zitatenkonglomerat aus der Zeit des Ersten Weltkriegs so zwingend, daß das Resultat, ein Drama wider Willen, ein ästhetisches Produkt mit dem Ziel, ästhetische Produkte ein für allemal unmöglich zu machen, an expressiver Kraft die Dramatik jenes dramatisch determinierten Jahrzehnts übertrifft (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1918/19). Damit hat unter den Publizisten des wilhelminischen Zeitalters, wie der Österreicher Bahr den weitesten Horizont der Herkunft, so der Österreicher Kraus den weitesten Radius der Wirkung.

An Wirkung wurde Kraus – eine der Paradoxien der Zeit – von einem anderen österreichischen Autor übertroffen, dem man alles unterstellen konnte, nur nicht politische Ambitionen: Peter Altenberg (1859–1919). Altenberg, dessen wirklicher Name Richard Engländer war, steht in der Tradition des Wiener Feuilletons. Karl Kraus war sein erster Förderer. Das bedeutete viel. Altenberg schrieb, Tag um Tag, Glossen, Anekdoten, Skizzen, Episteln, Aphorismen, Reflexionen, ephemere Produkte samt und sonders. Aber eben diese ephemeren Produkte sammelte er von Zeit zu Zeit in Büchern, die insgesamt eine stolze Reihe abgeben. Dies sind die Titel: *Wie ich es sehe* (1896), *Was der Tag mir zuträgt* (1901), *Prodromos* (1906), *Märchen des Lebens* (1908), *Bilderbögen des kleinen Lebens* (1909), *Neues Altes* (1911), *Semmering 1912* (1913), *Fechsung* (1915), *Nachfechsung* (1916), *Vita ipsa* (1918), *Mein Lebensabend* (1919). Diese Reihe ist ein fortlaufender Kommentar zur Zeit, nicht zu ihren spektakulären Ereignissen, sondern zu ihrem Alltag in seiner Unscheinbarkeit, seiner Mittelmäßigkeit. Die einzelnen Stücke des Kommentars gefallen sich darin, eine schockierende Kunstlosigkeit zur Schau zu tragen. Syntax und Vokabular werden in geradezu sträflichem Maße sorglos gehandhabt, und doch ist diese Sorglosigkeit nichts weiter als die Negativform eines hochentwickelten Willens zum eigenen, unverwechselbaren Stil. Altenberg, betroffen, staunend, ein aus den Fugen geratenes Kind, meditiert über den Weltzustand schlechthin und zwingt den Leser durch souveräne Mißachtung aller Konventionen, an seinen Streifzügen durch den Untergrund der Epoche teilzunehmen. Überreife schlägt sich – Altenbergs Verfallenheit an halbwüchsige Mädchen ist dafür symptomatisch – in Liebe zur Unreife nieder. Altenbergs Prosa ist das Palimpsest unter der Schicht der offiziellen Literatur, das zutage tritt, wenn diese obere Schicht abgetragen wird. In diesen Noten aus einem beschädigten Leben wird, insgesamt, eine beschädigte Welt beschrieben.

Die zweite Stufe können wir rasch durchschreiten. Die zahlreichen Zeitschriften des wilhelminischen Zeitalters, die Fritz Schlawe beschrieben hat[39], brauchten laufend Material. Dabei bot sich der Essay nicht nur seines mittleren Umfangs wegen an – er «füllt», ohne je ungebührliches Übergewicht zu erlangen –, sondern auch wegen seiner thematischen Vielfalt und Ungebundenheit. Die Mehrzahl der Zeitschriften war «vermischter» Natur und brachte Beiträge politischen und sozialen, wissenschaftlichen und literarischen Inhalts. Die 1904 gegründeten *Süddeutschen Monatshefte* und der 1907 gegründete *März* gehören zu diesem Typus. Der aktuelle Anlaß, wie er bei Kerr oder Kraus, literarisch oder politisch, dominiert, tritt bei der distanzierten Zeitkritik zurück. Das hat zugleich zur Folge, daß auch das politische oder soziale Thema stärker «literarisiert» wird, eben weil der Autor, aus seiner ebenso vorgegebenen wie selbstgewählten Distanz heraus, gesteigerten Wert auf dauerhafte Form legt. Die Themen, die von den Essayisten der zweiten Stufe

gewählt werden, sind ebenfalls «gemischter» Natur. Unterschiede bestehen in der Fähigkeit, das in die Distanz Gerückte genau zu erfassen.

Zu den fruchtbarsten Prosaisten gehört der Österreicher Richard Schaukal (1874–1942), der in den frühen neunziger Jahren mit Gedichten und kleinen Dramen debütierte. Als Erzähler glitt er rasch, fast unbewußt, in einen Bezirk, in welchem die autobiographisch eingefärbte Fiktion zur Zeitkritik im Medium individueller Erfahrungen wird (*Interieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*, 1901, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*, 1907). Daneben stehen Versuche, durch Dialogisierung der Prosa eine neue Dimension zu gewinnen (*Giorgione oder Gespräche über die Kunst*, 1906, *Literatur. Drei Gespräche*, 1906). Seine essayistischen Arbeiten, in denen die gesamte Skala von allgemein politischen bis zu speziell literarischen Problemen durchgespielt wird, sammelt Schaukal 1910 in dem Band *Vom unsichtbaren Königreich*. Gleichzeitig legt Josef Hofmiller (1872–1933), der Mitbegründer der *Süddeutschen Monatshefte*, seine Essays gesammelt vor (*Versuche*, 1909, *Zeitgenossen*, 1910). Hofmiller, ein Bayer, ist, wie Schaukal, eine konservative Natur, meidet aber die allzu glatten Angleichungen an die jeweilige Zeitlage und stellt sich mit gelassenem Trotz gegen jede Selbstüberhebung der Literatur, zumal der zeitgenössischen deutschen Literatur, die er vorzugsweise an der französischen und russischen mißt.

Zwei weitere Essayisten der zweiten Stufe, Mauthner und Blei, schreiben geistvoller als Schaukal und Hofmiller. Mit Geist ist hier ein gesteigertes Reflexionsvermögen gemeint, das sich nicht auf Behagen oder Unbehagen als Basis der Zeitkritik verläßt. Fritz Mauthner, dem wir als Romancier bereits gegen Ende der Bismarck-Ära begegnet sind, sammelt seine essayistischen Arbeiten aus dem wilhelminischen Zeitalter unter den Titeln *Totengespräche* (1906) und *Gespräche im Himmel und andere Ketzereien* (1914). Mauthner bedient sich der Form des Totengesprächs und nutzt sie, um die Distanz zu den Zeitphänomenen, denen sein Interesse gilt, noch zu vergrößern: der Standpunkt, den er ironisch bezieht, ist ein jenseitiger. Das schafft ein Maximum an Freiheit, das an Rücksichtslosigkeit grenzt. Diese Rücksichtslosigkeit äußert sich einerseits in der Schärfe des Urteils, andererseits in der Laune, mit welcher der Autor im Medium seiner ins Jenseits versetzten Figuren Kritik übt. Die Laune steigert die Rücksichtslosigkeit argumentativ, fängt sie aber zugleich formal ab. Ob Mauthner über Fontane schreibt oder über Ibsen, über Bismarck oder über Nietzsche, über Volapük oder über die Todesstrafe, über Examina oder über Uniformen, über Buddhismus oder über Philosophie in Preußen: es ist genuin essayistische Zeitkritik, die im Besonderen das Allgemeine trifft und, im Gegenzug, das Allgemeine durch das Besondere vermittelt.

Ähnliches gilt von Franz Blei (1871–1942), bei dem Zeitkritik eine histori-

sche Dimension hinzugewinnt, von der sie schließlich absorbiert wird. Das schriftstellerische Gesamtwerk Bleis, unübersehbar und unaufgearbeitet, läßt sich am ehesten von der frühen Prosa her fassen, die Blei als *Vermischte Schriften* (1911/12) in sechs Bänden sammelte. Nicht nur die Texte, die sich formal als Essays geben, auch die Erzählungen und kulturgeschichtlichen Studien Bleis sind essayistisch. Bleis Vorliebe gilt dem 18. Jahrhundert, dessen Kultur spiegelbildlich zur eigenen Zeit gesetzt wird, wobei sich in der Spiegelbildlichkeit die kritische Reflexion mit äußerster optischer Präzision konkretisiert. Blei gibt sich der Fiktion nie so weit hin, daß genuine Erzählwerke entstehen, auch treibt er seine Studien nie so weit, daß Wissenschaftlichkeit als Stilhemmnis spürbar werden könnte: stets bewegt er sich auf dem schmalen Grat zwischen Betrachtung und Gestaltung, zwischen Bild und Begriff. Damit wird Zeitkritik zu einem artistischen, geradezu seiltänzerischen Akt. Diese spezifische Fähigkeit stellt Blei auch als Übersetzer, Herausgeber und Zeitschriftenredakteur unter Beweis. Er gründet kurzlebige Zeitschriften, in denen ästhetische Kultur in erotischer Nuancierung propagiert wird (*Der Amethyst*, 1906, *Die Opale*, 1907, *Der lose Vogel*, 1912/13), ist maßgebend am *Hyperion* (1908/10) beteiligt und beeinflußt, geistreich und geisterhaft, epochemachende Zeitschriften wie *Die Insel* und *Die weißen Blätter*. So ist Franz Blei zeitlebens Grenzgänger zwischen der zweiten und der dritten Stufe gewesen, die wir nun betreten.

Rudolf Kassner (1873–1959) debütierte 1900 mit dem Buch *Die Mystik, die Künstler und das Leben*; sein letztes Buch *Der Gottmensch und die Weltseele* erschien im Jahr nach seinem Tode, 1960. Nur ein relativ kleiner Teil seines Werkes und seiner Wirkung fällt also in das wilhelminische Zeitalter. Dennoch erkannten seine bedeutendsten literarischen Zeitgenossen sehr früh seinen hohen Rang, der in den folgenden Epochen nur noch bestätigt, nicht mehr befestigt werden konnte. Hofmannsthal sah schon 1904, daß in Kassner der bedeutendste «Kulturschriftsteller» der deutschen Literatur überhaupt angelegt war, und Rilke bestätigte 1911 dieses Urteil. Der Essayist der dritten Stufe ist, so könnte man sagen, vorzugsweise ein Schriftsteller für Schriftsteller: die latente inzestuöse Tendenz des Essays, Literatur über Literatur zu liefern, greift von der Gattung auf den personalen Bereich über. Und doch beweist gerade Kassner, daß dem Essay zugleich die Tendenz innewohnt, diesen Zirkel zu durchbrechen. In seinem Erstlingswerk von 1900 – der änigmatische Untertitel lautet «Accorde» – geht es um die großen englischen Lyriker des 19. Jahrhunderts, von Blake, Shelley und Keats über Rossetti und Browning bis hin zu Morris und Swinburne. Dabei wird die präraffaelitische Malerei und ihr «Traum vom Mittelalter» in die darstellende Deutung miteinbezogen, miteingewoben. Die außerordentlich dichte Textur der Kassnerschen Prosa ermöglicht die jeweils simultane Erörterung der verschiedensten Lebens- und

Kunstbereiche. Darin ist schon früh die universale Physiognomik, wie sie Kassner als Weltdeuter später entwickeln sollte, vorgeprägt.

Der zentrale Punkt dieses Buches, das man zurecht als Symbol und Symptom der Situation der Jahrhundertwende gesehen hat, ist das an Dissonanzen reiche Verhältnis von Kunst und Leben, das es in Akkorde (daher der Untertitel) zu überführen gilt, wenn nicht faktisch, so doch wenigstens tendenziell. Darin steht Kassner als Essayist in epochalem Einverständnis mit dem Dramatiker Hofmannsthal, dem Erzähler Thomas Mann, auch mit dem Komponisten Gustav Mahler. Noch im Akkord muß, aufgefangen und ästhetisch in Dauer überführt, die Dissonanz lebendig bleiben, in der Dissonanz, essentiell, die Erinnerung, in der Erinnerung, perspektivisch, das Bewußtsein von der abgründigen Tiefe der Zeit. Jeder der englischen Dichter und Maler des 19. Jahrhunderts, den Kassner analysiert, ist auch Sinnfigur für den Menschen der Jahrhundertwende und dessen Problematik. An jedem werden spezifische Fragen abgehandelt, die, als Geflecht, als Koordinatensystem, die gegenwärtige Epoche einfangen: an Blake das Verhältnis von Mythos und Kunst; an Shelley das Verhältnis von Psychologie und Lyrik; an den Präraffaeliten die «Bürde der Spiegel», der Sog also, das Übergewicht, das die Kunst über das Leben gewinnen kann, die Thematisierung einer epochalen Angst unter Durchbrechung des durch diese Angst gesetzten Banns; an Browning die Rolle der Maske; an Swinburne die Bedeutung des Dings und seiner immanenten, auf keine Transzendenz angewiesenen Schönheit für die Literatur. Kassner als Essayist lieferte die Motive: Dichter wie Rilke oder Hofmannsthal nahmen sie aus seinem Überfluß auf.

Zu den Motiven treten die Formen, wie sie Kassner, auch hier aus einem Überfluß heraus, beherrscht. Den Band *Die Mystik, die Künstler und das Leben* beschließt der Dialog «Stil». In diesem Dialog, der in einer Studentenwohnung in Oxford von zwei Freunden, dem Engländer Ralph und dem Deutschen Walter, geführt wird, werden die Ergebnisse, oder richtiger: die Erfahrungen des Buches auf höchster geistiger Ebene, die sich als mittlere Ebene der Konversation gibt, aufgehoben. Rudolf Borchardt hat dieses Verfahren unmittelbar darauf in seinem *Gespräch über Formen* übernommen. Bei Kassner verbinden sich aufs glücklichste Einflüsse der Dialoge Platons, von denen Kassner einige meisterhaft verdeutscht hat, und der englischen Essayistik, die ihm die Muster für Tonlage und formale Struktur lieferte. Kassners zweites Buch *Der Tod und die Maske* (1902) bietet eine Folge von «Gleichnissen», in denen, dialogisch-dramatisch oder erzählerisch verselbständigt, Motive des Erstlingswerks variiert werden. Beide Möglichkeiten der Verselbständigung werden ihrerseits innerhalb einer formalen Skala variiert: Anekdote und Parabel in äußerster Verknappung einerseits, Argumentation und Abhandlung in äußerster Ausweitung andererseits markieren die Endpunkte der Skala. *Die Moral*

der Musik (1905) ist in Briefform abgefaßt, die Kassner die Möglichkeit bietet, die Intimität zu wahren und dennoch einen hohen Grad an kommunikativer Verbindlichkeit zu erreichen.

Dann spielt sich das Werk der Frühphase auf den Essay als Form ein, und zwar auch da, wo Kassner den Terminus Essay meidet. Die Studie *Der indische Idealismus* (1903), aus drei Essays gefügt, beweist das zum ersten Mal. Die *Motive* (1906) sind ausdrücklich als Essays gekennzeichnet. *Melancholia. Eine Trilogie des Geistes* (1908) erprobt mit Entschiedenheit die Bauform der Trilogie, die Kassner auch in seinem Spätwerk gern verwendete, jeden Teil durch jeden anderen stützend und in Frage stellend. Es folgen die Bände *Der Dilettantismus* (1910), *Von den Elementen der menschlichen Größe* (1911), *Der indische Gedanke* (1913) und der Doppelband *Die Chimäre. Der Aussätzige* (1914). Probleme der eigenen Epoche werden, weit vielschichtiger als etwa bei Franz Blei, gegen vergangene Epochen abgesetzt, vergangene Epochen als Problem auf die eigene Epoche bezogen. Von den Formen und Motiven her ist damit der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen sich noch das Spätwerk erfüllt, von dem im sechsten Teil zu handeln sein wird. Schon an dieser Stelle sei angedeutet, in welcher Richtung sich Kassners Essayistik entwickelt. Es erfolgt eine immer stärkere «Erfüllung» mit autobiographischer Substanz. Da Kassner, der seit seiner Kindheit Gelähmte, Reisender aus Passion ist, stellt sich individuelle Erfahrung stets auch als Welt-Erfahrung dar. Und es erfolgt die «Erfüllung» innerhalb eines großangelegten Bauplans. Sämtliche Bücher Kassners schließen sich, wie angedeutet, zu einer universalen Physiognomik zusammen.

Auch die essayistischen Arbeiten von Rudolf Borchardt (1877–1945) schließen sich im nachhinein zu einem zwingenden Muster zusammen, bleiben aber – und das macht nicht nur den Unterschied zur Essayistik Kassners, sondern auch ihre unverwechselbare Eigenart aus – innerhalb dieses Musters Fragment. Die Essays Borchardts erschienen sporadisch. Borchardt fehlte die weithinplanende Geduld, mit der Kassner Buch um Buch zur essayistischen Summe seines Jahrhunderts fügte. Als Borchardt schließlich das Verstreute zusammenzuraffen beginnt – die Arbeiten aus den Jahren 1906 bis 1912 als *Prosa I* (1920), die Arbeiten aus den Jahren 1913 bis 1926 als *Handlungen und Abhandlungen* (1928) – geschieht es mit Ungeduld und bleibt ebenfalls fragmentarisch. Auch ist das wilhelminische Zeitalter längst vorüber, so daß, was dort Randerscheinung blieb, jetzt zum zweiten Mal in eine literarische Randzone abgedrängt wird. Und doch kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Borchardt der wortmächtigste Prosaist des wilhelminischen Zeitalters war. Im Gegensatz zu Kassner, der seine Prosa vorzugsweise auf den Konversationston herabdämpft, treibt Borchardt seine Prosa fast immer zum Ton der großen öffentlichen Rede auf. Die Wurzeln der Borchardtschen Prosa liegen in der antiken

Rhetorik. Hinzu tritt der Einfluß der großen Redner der Neuzeit, denen Borchardt später auch sein editorisches Interesse widmete (*Deutsche Denkreden*, 1925).

Borchardts Prosa ist rhetorisch auch dann, wenn der Anlaß, das Thema nicht öffentlich im Sinne politischer Rhetorik ist. Das offenbart bereits die 1902 gehaltene, 1905 publizierte *Rede über Hofmannsthal*. Der Gegenstand dieser Rede ist, wie Borchardt einleitend vermerkt, «von zweifelhafter und undeutlicher Beschaffenheit», nämlich ein zeitgenössischer Dichter, der «vom Standpunkte des Lebens» aus in den Zusammenhang von Literatur, von Weltliteratur, gerückt wird. Schon in dieser frühen Rede ist der Stil Borchardts voll ausgeprägt: sprunghaft, gewaltsam, eruptiv, aber voll untergründiger Anspielungen und Bezüge, so daß gerade an den Bruchstellen und Schnittflächen die Elemente zum Gefüge zusammenschmelzen und sich das Feuerwerk der Allusionen und Assoziationen jäh und überraschend als eine unzerreißbare Argumentationskette erweist. In der schriftlichen Notation bleibt der Redecharakter voll gewahrt, mehr noch: auch die Prosa Borchardts, die nicht als Rede notiert ist, ist rhetorisch strukturiert. Für Borchardt ist die Rede die bevorzugte essayistische Variante: das dialogische Element ist in der Person des Redners konzentriert, der sein Publikum überwältigt, indem er, monologisch, fast monoman, mit ihm spricht. In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts genoß Borchardt als Redner Geheimruhm, gegen sein Zeitalter gerichtet, dieses aber auch in seinen eigenen Rechten gegen alle «literarischen» Anmaßungen bestätigend: «Die neue Poesie und die alte Menschheit» (1912), «Der Krieg und die deutsche Selbsteinkehr» (1915), «Dichten und Forschen» (1925), «Die Aufgabe der Zeit gegenüber der Literatur» (1929), «Revolution und Tradition in der Literatur» (1931).

Dabei hatte der Essayist Borchardt sehr «literarisch» in unmittelbarer Nähe Kassners begonnen. *Das Gespräch über Formen* (1905), von zwei jungen Männern, Arnold und Harry, geführt, der Übersetzung von Platons *Lysis* vorgeschaltet, gehört nach Borchardts eigenen Worten in den Umkreis der Jahrhundertwende, also neben den «Stil»-Dialog Kassners von 1900. Urbanität ist beiden Dialogen zu eigen, doch während diese Urbanität bei Kassner aus einer sich in Geselligkeit erfüllenden Einsamkeit resultiert, ist sie bei Borchardt das Resultat der gewollten Isolierung und Intensivierung geselliger Spannungen. Insofern ist Kassners Prosa «prosaisch» und bleibt es auch dort, wo sie auf Poesie hin transparent wird; Borchardts Prosa dagegen ist «poetisch», und zwar auch dort, wo sie realitätsbesessen argumentiert. Das ist eine Frage der Substanz und der Intensität. Kassners Prosa hat Textur, Borchardts Prosa ist Schmelzfluß und Guß und in der Substanz nicht von seiner Lyrik, der wir im nächsten Kapitel die Aufmerksamkeit zuwenden werden, unterschieden. Nicht nur formal, auch substantiell zehrt Borchardt von der Antike, ja von der älte-

ren europäischen Literatur insgesamt. Die historische Perspektive ist bei ihm tiefer angelegt, ist «durchbrochener» als bei Kassner, der sich zunächst mit dem 19. Jahrhundert und der Vermittlung des Mittelalters durch eben dieses Jahrhundert begnügt, begnügen kann. Borchardt dagegen mißt von Anfang an sein eigenes Zeitalter, nicht vermittelnd, sondern wertend, an Antike und Mittelalter.

Wo Borchardt in der Gegenwart Elemente von Antike und Mittelalter substantiell und formal lebendig weiß, ist er, sonst ein ebenso rabiater Moralist wie der völlig anders geartete Karl Kraus, zur Anerkennung bereit. Wo sie nicht lebendig sind, ist er mit der Verteufelung schnell zur Hand, wobei er sich fast ausschweifend der Mittel von Satire und Polemik bedient. Auch das rückt ihn gelegentlich in die Nähe von Karl Kraus und macht zugleich, auf das Zeitalter insgesamt bezogen, das Fluktuieren der Essayistik zwischen der ersten und der dritten Stufe deutlich. Die Essays von *Prosa I* spielen die gesamte Skala zwischen Anerkennung und Verteufelung durch. «Worms» (1907) und *Villa* (1908) sind Essays über die Stadt und die städtische Kultur, die ins Land ausgreift und Teil der Landschaft werden kann, wobei die Architektur als geprägte, fest umrissene Gegenwart immer auch Zeugnis von der Geschichte ablegt, gleichsam geronnene Zeit ist, die zu ihrer Perpetuierung über den materialbedingten Zerfall hinaus des Schriftstellers bedarf. «Dante und deutscher Dante» (1909) und «Über Alkestis» (1910) sind Essays über die unzerstörbare, maßstabsetzende Fortdauer der antiken und mittelalterlichen Literatur bis ins 20. Jahrhundert hinein. «Stefan Georges Siebenter Ring» (1909) und «Intermezzo» (1910) rechnen mit der Dichtung des beginnenden 20. Jahrhunderts unerbittlich ab, trotzig-bewundernd mit der Georges, sarkastisch-vernichtend mit der seiner Anhänger. Gegenüber dem Literatengezücht, wie Borchardt es sieht, wird dann sogar der Hochstapler «Veltheim» (1908), der in seinen Dimensionen die zeitgleichen und wesensverwandten Figuren Wedekinds gargantuanisch übertrifft, mit einem positiven Urteil bedacht.

Freund und Gegenspieler des Essayisten Borchardt ist der Essayist Hofmannsthal. Hugo von Hofmannsthal teilt die Kunstgesinnung mit Borchardt, schreibt aber einen völlig anderen Stil. Ihm fehlt alles Gewaltsame, ja Gewalttätige, das dem Stil Borchardts anhaftet, er ist zart, behutsam, nuancenreich. Wie als Dramatiker und Lyriker steht Hofmannsthal auch als Essayist schon mit seinen ersten Arbeiten ausgereift da. Diese Arbeiten lassen sich formal in die Tradition des Wiener Feuilletons einordnen, wie dies auch bei Bahr oder Kerr der Fall war. In diese tradierte Form bringt Hofmannsthal seine eigene Individualität ein, nicht die Frühreife eines Wunderkindes, sondern die Urbanität eines Mannes von Welt, die als Instinkt vorgegeben und vom Lebensalter völlig unabhängig war. Das Thema der frühen Essays Hofmannsthals ist überwiegend die Literatur, aber Literatur erscheint dabei durchweg

als vornehmste Emanation des Lebens überhaupt. Gerade die frühen Essays, die Literatur als Eigenreich und im Eigenrecht sehen, beziehen, um mit Borchardt zu sprechen, den «Standpunkt des Lebens». Hofmannsthal, kein Polemiker wie Borchardt, will nicht falsche Idole zertrümmern; ihm genügt es, behutsam auf die wahren Leitbilder hinzuweisen, ihre Umrisse nachzuzeichnen und innerhalb dieser Umrisse die Substanz aufleuchten zu lassen.

Hofmannsthal beginnt mit Essays über die zeitgenössische europäische Literatur: er schreibt, aus zögernder Wahlverwandtschaft heraus, über «Algernon Charles Swinburne» (1893), über «Gabriele d'Annunzio» (1893 und 1894), über «Walter Pater» (1894). Damit steckt er zugleich den Umkreis der ästhetischen Kultur der neunziger Jahre ab, dem auch die verstreuten Äußerungen über Schauspielkunst («Eleonora Duse», 1892), Tanz und Malerei («Über moderne englische Malerei», 1894) gelten. Kulminationspunkt dieser frühen Reihe ist der Essay über «Gedichte von Stefan George» (1896), in dem der Innovator der neueren deutschen Lyrik den großen europäischen Leitbildern zugeordnet wird. Nach der Krise der Jahrhundertwende, die im Chandos-«Brief» (1901) ihren Niederschlag findet, reichert Hofmannsthal, vielleicht unter dem Einfluß Kassners, seine Essayistik mit der Form des imaginären Gesprächs an: *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902) gibt sich als «Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842». Nach wie vor aber steht die Individualität, sei sie Person, sei sie Werk, im Mittelpunkt seiner essayistischen Bemühungen. Hofmannsthal interpretiert Oscar Wilde («Sebastian Melmoth», 1905) und «Schiller» (1905) und gestaltet Einleitungen zu Neuausgaben großer Literaturwerke zu meisterhaften Studien («Tausendundeine Nacht», 1907, «Balzac», 1908). «Die Briefe des Zurückgekehrten» (1907) dokumentieren eine neuerliche Krise und zeigen diesen verständnisbereiten Deuter als einen der radikalsten Kritiker des wilhelminischen Zeitalters überhaupt. Nicht zufällig wählt Hofmannsthal als Medium seiner Zeitkritik sowohl 1901 als auch 1907 die epistolare Form: personale Verbindlichkeit kann um so schroffer und schockierender in epochalen Antagonismus umschlagen. Damit steht auch Hofmannsthal nicht mehr allzu fern von Karl Kraus, damit artikuliert auch er die dem Essay seit seiner Schöpfung durch Montaigne innewohnende Spannung zwischen Aktion und Kontemplation.

Dominierten auf dem Gebiet der nichtfiktiven Prosa in der Ära Bismarcks die Wissenschaftler, so treten sie im wilhelminischen Zeitalter in den Hintergrund. Eindeutig beherrschen Dichter und Schriftsteller das Feld. Das ist eine Folge gesteigerten literarischen Selbstbewußtseins. Gerade der Essay als literarische Gattung darf als Förderer dieses Selbstbewußtseins gelten. Wie er sich selber frei und absolut setzt, so auch seinen Schöpfer. Essayistik hört auf, eine Nebenlinie der Wissenschaft zu sein. Wo nunmehr der Wissenschaftler zu-

gleich Essayist ist, wird er es nicht gleichsam nebenbei, weil er – wie etwa die großen Historiker der Ära Bismarcks – ein vorzüglicher Stilist ist, sondern auch er pflegt jetzt diese Gattung sehr bewußt, und zwar im Gefolge der Literatur, die die gültigen Muster liefert. Unter den Wissenschaften spielt im wilhelminischen Zeitalter die Kunstgeschichte eine führende Rolle. Das verwundert im Umkreis einer ästhetisch determinierten Kultur nicht: von der Kunstgeschichte, in der sich ästhetische Impulse der Ära Bismarcks im Akt der kritischen Reflexion verdichtet und damit überzeitlich verfestigt hatten, versprach man sich eine argumentative Absicherung der eigenen Situation. Daneben stellt eine mehr philosophisch als philologisch orientierte Literaturwissenschaft einige Essayisten von Rang.

Wenige Namen müssen genügen. Erich Schmidt (1853–1913) lieferte in geschliffenem Stil literarische Porträts (*Charakteristiken*, 1886 und 1901); Wilhelm Dilthey (1833–1911), wie Erich Schmidt in Berlin lehrend, plädierte für eine neue Art des Verstehens, die von den geistesgeschichtlichen Determinanten ausgeht und sich scharf gegen jede aus der Naturwissenschaft abgeleitete Psychologie wendet (*Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905); Georg Simmel (1858–1918) legte neben Monographien, die auf die Monographik des späten George-Kreises vorausdeuten (*Kant*, 1904, *Schopenhauer und Nietzsche*, 1907, *Goethe*, 1913), gesammelte Essays unter dem Titel *Philosophische Kultur* (1911) vor. Unter den Kunstwissenschaftlern des wilhelminischen Zeitalters entfalteten vor allem drei eine breitgestreute Essayistik. Alfred Lichtwark (1852–1914), unzünftig und sachbesessen, schrieb aus pädagogischem Impetus heraus seine Kunstkritiken (*Studien*, 1896/97); Richard Muther (1860–1909), wie Nietzsche den Attacken der Zunft ausgesetzt, wurde als Chronist der Malerei des 19. Jahrhunderts berühmt und war als Kunstkritiker unermüdlich für die führenden Zeitungen tätig (*Studien und Kritiken*, 1900/01); Karl Scheffler (1869–1951), durch ein halbes Jahrhundert hindurch einer der fruchtbarsten und vielseitigsten deutschen Kunstschriftsteller überhaupt, spielte von der Kleinform des Aphorismus bis zur Großform der Monographie alle Formen, von der Apologie bis zur Polemik alle Tendenzen, vom Porträt bis zum Epochenpanorama alle Themen durch, derer sich ein geborener Essayist, engagiert und distanziert zugleich, bemächtigen konnte. Diese Weite des Horizonts, diese Fülle und Vielfalt der «Töne» war es vor allem, was das wilhelminische Zeitalter durch seine großen Essayisten an die folgenden, dürftigeren Jahrzehnte weitergab.

FÜNFTES KAPITEL

Lyrik

Der deutschen Lyrik im wilhelminischen Zeitalter fehlt die politisch-ästhetische Zweideutigkeit, die ihr in der Ära Bismarcks anhaftete. Zwar gibt es nach wie vor undurchsichtige Randzonen. Auch steigt die lyrische Produktion von Jahr zu Jahr bis ins Unübersehbare an. Aber die Aufgabe ist klar umrissen, die Richtung gewiesen. Das Sozialistengesetz wird nicht verlängert: damit verschwindet der Stein des Anstoßes zu lautstarkem lyrischen Protest. Die Lyrik kann sich auf ästhetische Probleme konzentrieren. Nicht Beiträge zum politischen Tageskampf soll der Lyriker nun liefern, sondern Kunstprodukte, die ihren spezifischen Wert über die eigene Epoche hinaus bewahren. Das war nicht durch bloßes Eliminieren des Sozialen und Politischen zu erreichen; das erforderte eine Steigerung der Kunstmittel, ein neues Niveau, nicht nur einen neuen Stil. Liliencron war auf diesem Wege vorangegangen; er hatte instinktsicher das ihm Mögliche getan, es aber nicht als Programm formulieren und anbieten können. Dafür fehlten in den achtziger Jahren die Voraussetzungen: die Lyrik war Reflex von Vorgängen, die sich im außerliterarischen Bereich abspielten. Das wird in den neunziger Jahren anders: die Vorgänge spielen sich vorzugsweise, wenn auch nicht ausschließlich, innerliterarisch ab.

Dennoch bleiben die Zusammenhänge mit dem öffentlichen Leben gewahrt. Die Lyrik wird zu einer bevorzugten Form, das Dasein zu schmücken. Das hat nichts mehr mit dem lyrischen Lobpreis des neugegründeten Reiches zu tun; dieser Lobpreis war eine bloße Variante politischer Legitimation gewesen und darum nichts weiter als Zusatz, Zutat, bestenfalls Überfluß. Die neue Lyrik der neunziger Jahre und des beginnenden 20. Jahrhunderts nahm das Reich als selbstverständliche Folie für ein gesichertes Dasein. Diesem Dasein galt der Schmuck, der damit zu einem wesentlichen Bestandteil dieses Daseins wird, ja, schließlich überhaupt mit ihm gleichgesetzt werden kann. Es bedarf keiner Erinnerung, daß das mit dem Prunkbedürfnis des wilhelminischen Zeitalters zusammenhängt. Die Lyrik war die subtilste Form dieses Prunks. Lyriker sein hieß an einem prunkvoll gesteigerten Dasein partizipieren. Gemeinhin glaubte der Lyriker allerdings, die Zusammenhänge mit seiner Epoche gelöst zu haben und tat sich etwas darauf zugute, im isolierten ästhetischen Bezirk als einer – im doppelten Sinne vollkommenen – Gegen-Welt zu leben. Einzig der junge Stefan George erkannte mit aller Schärfe, daß lyrische Produktion nicht lediglich das Gegenteil von politischer Aktion ist, sondern daß das lyrische Gedicht, wenn es sich radikal auf sich selbst reduziert, eine genuin politische

Funktion gewinnt. In den Merksprüchen der *Blätter für die Kunst* hat er das, vielfältig gewendet, ausgesprochen.

George erkannte, daß sich in der Bismarck-Ära bedeutende geistige Begabungen anderen Aufgabenbereichen als ausgerechnet der Literatur zugewandt und damit eine bedenkliche Gleichgewichtsstörung verursacht hatten. Die Literatur war in die Hände der Zweitrangigen gefallen. Jetzt kam es darauf an, sie aus ihrer subalternen Rolle zu befreien und literarisch etwas zu schaffen, das der politischen Schöpfung Bismarcks qualitativ gleichkam. Nicht eroberte Provinzen, sondern Stil und Geste würden über die Zukunft, auch die politische, entscheiden. Daß in diesem ästhetischen Fanatismus Georges untergründige politische Impulse des wilhelminischen Zeitalters laut werden, bedarf keines Nachweises, so wenig sich George selber dieses wechselseitigen Zusammenhangs bewußt gewesen sein dürfte. Auch er, der Scharfsichtigste von allen, baute auf den vermeintlichen Antagonismus zwischen reiner Lyrik und reiner Politik, zwischen unverfälschtem Geist und unverfälschter Tat. Über die Funktion von Lyrik mehr wissend als alle seine Zeitgenossen, insistierte er doch auf deren Zweckfreiheit. Einerseits also: «Seid ihr noch nicht von dem gedanken überfallen worden, dass in diesen glatten und zarten seiten vielleicht mehr aufruhr enthalten ist als in all euren donnernden und zerstörenden kampfreden?» Andererseits aber: «Viele die über ein zweck-gemälde oder ein zweck-tonstück lächeln würden glauben trotz ihres leugnens doch an die zweck-dichtung, auf der einen seite haben sie erkannt, dass das stoffliche bedeutungslos ist, auf der anderen suchen sie es beständig und fremd ist ihnen eine dichtung zu geniessen.» Das eigene Dilemma als Lyriker wird polemisch gegen die Zeitgenossen gekehrt. Auch das ist ein politischer Akt.

Richard M. Meyer hat, wie bereits erwähnt, aus unmittelbarer Erfahrung der hier in Frage stehenden Jahrzehnte heraus die achtziger Jahre als eine Epoche der Nervosität bezeichnet; die neunziger Jahre dagegen gelten ihm als eine Epoche der Konzentration[40]. In der Tat ist zumal der Lyrik der achtziger Jahre eine Ungeduld und Zerfahrenheit zu eigen, die scharf absticht gegen die Sicherheit und die Selbstbewußtheit, die sie in den neunziger Jahren gewinnt. «Konzentration»: das heißt, die Lyrik aus ihrer Rolle als versifizierter Leitartikel zu erlösen und in sich und an sich selber zum Programm zu erheben, ein Vorgang, der zwangsläufig in die Proklamation einer Kunst um der Kunst willen einmündet. Daß dieser Vorgang neuer stilistischer Mittel bedürfe: wiederum war es George, der das schärfer sah als seine Zeitgenossen. Vom Gedicht forderte er «rein ellenmäßig» Kürze. Konzentration also nicht nur hinsichtlich der selbst zu setzenden, neu zu formulierenden Aufgabe, sondern auch hinsichtlich der adäquaten Durchführung derselben. Durch «Konzentration» sollte und konnte das Gedicht wieder zu mehr als einer Emanation von Gefühlen oder Meinungen werden: nämlich zu einem Kunstgegenstand. «Ge-

genständlichkeit» ist denn auch ein dominierender Zug der Lyrik des wilhelminischen Zeitalters. Durch diese Gegenständlichkeit bringt sie endlich die Realität ins Gedicht ein, die in der Lyrik der Bismarck-Ära, Liliencron ausgenommen, meist nur beredet worden war.

Nicht nur George ist hier zu nennen. 1890 äußert sich Julius Hart, der, als Literat noch in den achtziger Jahren verwurzelt, keine der generationsmäßigen Voraussetzungen mit George teilt, über die «Lyrik der Zukunft». «Das Wesen ihrer Objektivität», so betont Hart, «steht im Gegensatz zu dem Subjektivismus der hinter uns liegenden Poesie. Die Lyrik wird deshalb auch aus der fremden Seele heraus denken, fühlen und reden lernen und nicht immer das Ich zu Worte kommen lassen. Sie wird das Landschaftliche in ganz anderer Deutlichkeit uns malen, das Einzelbild statt eines typischen hinstellen, die Empfindungen schärfer begründen, ihre Ursachen darlegen und die Gefühle selber feiner zerlegen[41].» Diese neue Lyrik werde das Imaginative und damit zugleich malerische und plastische Elemente als Ausdruck «innerer Formwandlungen» stärker in den Vordergrund spielen. Das liest sich wie ein Programm dessen, was George und Rilke in den beiden folgenden Jahrzehnten schufen. Hanstein, ein Altersgenosse Harts, hat also unrecht, wenn er kommentiert: «Irriger hat wohl nie ein Prophet seine eigene Zeit aufgefaßt»[42], und wenn er diesen Kommentar mit der Bemerkung abzustützen versucht, nicht Objektivität, sondern extreme Subjektivität charakterisiere die deutsche Lyrik nach 1890. Denn wenn sich nach 1890 auch zahlreiche persönliche «Tonarten» entfalten, so ist doch das Ziel jeder, auch der subjektiv extremsten lyrischen Bemühung das Kunstgebilde, das lyrische Gedicht als Objekt, als bildhaft Geprägtes ganz im Sinne von Julius Hart. Selbst in reinen Stimmungsgedichten ist nun in Zukunft dieser Zwang zur Objektwerdung gleichsam als harter Kern spürbar.

Im personalen Gefüge des wilhelminischen Zeitalters insgesamt bilden einige wenige Lyriker eine Kernzone inmitten ihrer sehr zahlreichen Zeitgenossen, die sich ebenfalls dem Geschäft des Gedichteschreibens widmen. In diesen wenigen ist der epochale Zwang zur Objektwerdung des Gedichts am intensivsten verkörpert; von diesen wenigen aus wirkt das neue Prinzip durchgreifend in die Epoche hinein und, was man nie vergessen sollte, über die Epoche hinaus. Die erstaunliche, oft verwirrende Vielfalt von Stilvarianten steht damit unter dem Gesetz eines einheitlichen, einsehbaren Prinzips. Das bedingt den Reichtum der deutschen Lyrik zwischen 1890 und 1910 und gleichzeitig die diesem Reichtum innewohnende Monotonie. Zentral stehen Stefan George, Rainer Maria Rilke und Rudolf Borchardt. Während die Bedeutung der beiden erstgenannten in Anerkennung wie Abwehr schon von den Zeitgenossen bestätigt wurde, ist dem letztgenannten erst im nachhinein die gebührende Stellung eingeräumt worden. Dafür wird man im Rückblick einem vierten Lyriker,

Richard Dehmel, nicht mehr den Platz neben George und Rilke zubilligen können, den seine Zeitgenossen, lebenssteigernde gegen lebensverzehrende Dichtung ausspielend, ihm spontan zusprachen. Die Gründe dafür sollen später entwickelt werden.

George, Rilke, Borchardt: nicht nur stehen sie zentral; um sie lassen sich, mühelos, die zahlreichen anderen Lyriker des wilhelminischen Zeitalters gruppieren. Dabei deckt sich die Gruppe um George mit dem Kreis, der sich, den Intentionen Georges gemäß, um die *Blätter für die Kunst* bildete; Rilke kann man von Thematik und Tendenz her die meisten Lyriker zuordnen, insbesondere wenn man als gemeinsamen Nenner die Dichtung des jungen Rilke nimmt; Borchardt schließlich bindet jene an sich, die bereits um die Jahrhundertwende in Ansätzen den Stil erproben, der um 1910 in der ersten expressionistischen Welle voll zum Durchbruch gelangt. Die zentrale Stellung von George, Rilke und Borchardt ergibt sich nicht zufällig; auch ist sie nicht allein auf das größere Können dieser drei – allen anderen Lyrikern gegenüber – gegründet; vielmehr ist sie, den rein literarischen Bereich sprengend, bei jedem der drei das Resultat einer außerordentlichen Willensleistung. Dieser Wille zielt auf das Gedicht als vollkommenes Kunstgebilde, ist aber nur durchsetzbar, indem die gesamte private Existenz rücksichtslos in eine Basis des Vollzugs dieses Willens verwandelt wird. Während sich Dehmel noch durchaus traditionell in seiner Rolle als Dichter einrichtet und gefällt, schmilzt bei George, Rilke, Borchardt – in zeitlich verschiedenen Abläufen übrigens – die private Existenz restlos in eine rein dichterische Seinsweise von höchster, fast außermenschlicher Intensität ein.

Als Willensmenschen sind George, Rilke und Borchardt politische Naturen, wenn auch nicht im vordergründigen Sinn des Wortes. Bei George leuchtet das ein. Die Gründung der *Blätter für die Kunst* im Jahre 1892, gemeinsam mit dem ergebenen Jugendfreund Carl August Klein, die Bindung ehrgeiziger junger Lyriker an dieses Organ, der bewußt ins unauffällig Private zurückstilisierte Vertrieb des Blattes, der gerade dadurch von eminenter öffentlicher Wirkung war, die allmähliche Verfestigung der freien Mitarbeiterschaft in einen auf die Zentralgestalt auf Gedeih und Verderb eingeschworenen «Kreis»: all das spricht für Georges politische Begabung. Weit über das wilhelminische Zeitalter hinaus, bis in die zwanziger und dreißiger Jahre hinein, in denen er als Lyriker so gut wie verstummt war, reicht Georges Wirkung, nun direkt ins Politische zielend. Das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944, durch Georges späten Lieblingsjünger Claus Schenk Graf von Stauffenberg verübt, ist der Kulminationspunkt der Wirkung dieses großen Einzelnen. Bei Rilke ist die politische Komponente schwerer zu fassen. Sie tritt zutage in der Geschicklichkeit, mit der er, jedem Berufsdiplomaten ebenbürtig, seinen Weg durch die verschiedenen Schichten des wilhelminischen Zeitalters macht – vom literari-

schen Untergrund über das Großbürgertum bis in die Hocharistokratie hinein –, einen Weg, dessen einziges Ziel die absolute Freisetzung der eigenen Person ist, die nur in dieser Freisetzung die vollkommene Einschmelzung in die reine Funktion vollziehen kann. Rilke selber verschleierte, auch das ein diplomatischer Akt, diese Funktionalität, sah sich als «Gefäß» der Inspiration. Das kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier, der politischen Entwicklung der kommenden Jahrzehnte durchaus entsprechend, keinerlei menschlicher Überfluß mehr vorhanden ist. Die außermenschliche Intensität, die bereits festgestellt wurde, bekommt einen Zug von Unmenschlichkeit. Daß der von Rilke und George zeitlebens praktizierte permanente Ortswechsel strukturell eine fatale Ähnlichkeit mit der Reisewut Wilhelms II. hat, sei am Rande vermerkt.

Auch bei Rilke darf, in Analogie zur Georgeschen Publikationsweise, der Rückzug ins Private als öffentlicher, mit äußerster Eindringlichkeit in die Öffentlichkeit wirkender Akt verstanden werden. Rilkes immer schon im Hinblick auf eine künftige Publikation geführte weitgefächerte Privatkorrespondenz ist dafür ein schlagender Beweis. Daß Rilke die Öffentlichkeit der Nachwelt sucht, spricht nicht dagegen, sondern beweist ganz im Gegenteil eine verdächtige Nähe zur apologetisch eingefärbten «politischen» Lebensbeschreibung. Schließlich Borchardt, bei dem ebenfalls eine spezifische Form des Rückzugs als Mittel gesteigerter öffentlicher Wirkung zu finden ist. Borchardt wählt, seinem das Äußerste fordernden, immer der Selbstzersprengung nahen Naturell gemäß, die radikalste Lösung: nicht den Rückzug in den «Kreis», nicht den Aufstieg in gesellschaftliche Höhenluft, sondern das Exil. Nur im Exil, und zwar in der extremen Form des freiwilligen Exils, findet Borchardt den Abstand von der Sprache seines Zeitalters, den er benötigt, um diese Sprache in Poesie umsetzen zu können. Der Vorgang gewinnt doppelte Spannkraft dadurch, daß dieses Sichabsetzen aus dem vorgegebenen politischen Raum, eben dem wilhelminischen Deutschland, zugleich Voraussetzung für eine vollkommene Integration in den geschichtlich tradierten Bereich von Sprache und Literatur Deutschlands ist. Borchardts Verlautbarungen aus dem Exil, etwa seine Polemik gegen den «Kreis» um George, sind im Kern stets politische Äußerungen. Daß die Verfertigung eines perfekten lyrischen Gedichts immer auch ein politischer Akt ist: das wird bei Borchardt fast noch deutlicher als bei George und Rilke.

Der Wirkung nach außen, wie sie von diesen drei Lyrikern ausgeübt wird, läßt sich eine innere Entwicklung parallel setzen. Auch sie ist eine Folge des Willens. Die Position als Lyriker höchsten Ranges sicherte Öffentlichkeit. Aber diese Position mußte erst einmal erobert werden. Die literarischen Voraussetzungen dafür waren, zumal bei George und Rilke, alles andere als günstig. Der Typus des Gedichts, mit dem man sich einen Namen machen konnte, war,

thematisch, das sozialkritische. Der junge Rilke, ehrgeizig wie kein anderer, schrieb also nicht nur sozialkritische Gedichte, sondern auch sozialkritische Dramen und Erzählungen. Der junge George dagegen versagte sich den Einstieg in die Literatur im gesicherten Bezirk von Angebot und Nachfrage. Er zielte von Anfang an auf ästhetische Innovation. Die aus den achtziger Jahren überkommene Aufgabe einer neuen Verbindung von Spiritualität und Sensualität, von Bild und Begriff, deckte sich zunächst nicht mit den Vorstellungen Georges. Hier setzte vielmehr Dehmel ein und holte sich, obwohl ihm kaum je überzeugende Verbindungen gelangen, Erfolg über Erfolg. Mit Nietzsche und Liliencron wohlvertraut, goutierte die anspruchsvollere Leserschaft das Gemisch aus beiden, das Dehmel bereitete, nicht aber den durch George initiierten radikalen Neuansatz, der die Elemente neu definierte, bevor er Verbindungen beider wagte. Das war die epochale Situation.

Die personale Situation war noch weniger ermutigend. Nichts in den frühesten Arbeiten Georges und Rilkes deutete auf eine hervorstechende lyrische Begabung. Es gibt wohl in der gesamten deutschen Literatur kaum ein anderes Beispiel dafür, daß sich große Lyriker aus so bescheidenen, geradezu kläglichen Anfängen heraus entwickelt haben. Nur der Wille, dem Borchardt im Falle Georges eine geradezu heilsgeschichtliche Dimension zusprach, vermochte dieses «Wunder». Georges früheste lyrische Versuche sind trocken, spröde, unbeholfen und verraten eine fast erschreckende Fremdheit der Sprache gegenüber. Von Begabung, wie sie gleichzeitig der junge Hofmannsthal besaß, war da keine Spur. George selber hat in der Vorrede zur *Fibel* für den Entwicklungssprung, der ihm gelang, einen Vergleich aus der Zoologie gewählt: Erstlingswerke und reife Werke stünden zueinander im Verhältnis von Puppe und Schmetterling. Der Vergleich überspielt den Sprung, ohne eine Erklärung zu liefern, so daß man auf Borchardts Auslegung dieses Sprungs als eines heilsgeschichtlichen Vorgangs zurückverwiesen wird. Rilkes früheste lyrische Versuche sind zwar gekonnter, eleganter, musikhafter als die Georges, aber von einer so heillosen Trivialität, daß die Ausgangsposition Rilkes noch negativer beurteilt werden muß. Bedenkenlos tönt Rilke die am widerstandslosesten verfügbaren Muster nach, wobei er nicht etwa auf die progressive, sondern auf die etabliert-konventionelle Lyrik der achtziger Jahre zurückgreift. Kein «Sprung» rettet ihn, wie George, auf eine neue Ebene des Dichtens. Er braucht mehr als ein Jahrzehnt, um sich von seinen Anfängen zu lösen. Einzig der junge Borchardt steht von Anfang an als ein Vollendeter da.

Das dichterische Werk von Stefan George (1868–1933) ist ein Akt höchstgespannten, hybriden Willens. Seine Tiefe und Verbindlichkeit erhält es durch geschichtliche Bindungen, die über das rein Epochenmäßige weit hinausgehen. Josef Nadler hat das am bündigsten formuliert: «Die antikheidnische Schicht des Rheintales konnte für ewig verschüttet gelten. Siehe, da tritt aus urver-

schollenen Zeiten wieder der civis Romanus der letzten Heidenzeit ans Licht, der Cäsar und Pontifex, jedes für sich und beides in einem sein kann[43].» Diese römische Substanz Georges prägt sich literarisch in einer lebenslangen Hinneigung zum romanischen Kulturkreis aus, insbesondere in der Verehrung der großen französischen Lyriker des 19. Jahrhunderts, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud und Mallarmé. In sehr jungen Jahren unternimmt George sogar den Versuch, eine eigene lingua romana als Medium einer radikal objektivierten Lyrik zu schaffen. Schon daraus spricht ein sehr energischer Wille zur Konstruktion, der allen gängigen Vorstellungen von Dichtung als etwas organisch Gewachsenem zuwiderläuft. Das Fremde, Beklemmende, Beängstigende dieser Gestalt haben Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben, am eindringlichsten wohl, weil sehr früh und in lyrischer Form, der durch Georges herrisch fordernde Annäherung tiefverschreckte junge Hofmannsthal: «Sein Auge bannt und fremd ist Stirn und Haar. / Von seinen Worten, den unscheinbar leisen / Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen / Er macht die leere Luft beengend kreisen / Und er kann töten, ohne zu berühren.»

Die Aura des Magiers umgibt George. Das ist der eine Aspekt. Der andere verweist auf die bäuerliche Substanz Georges. George war ein Mensch mit Lust am Handwerk, an Speise und Trank. Sein Verleger Georg Bondi hat aufs Anschaulichste darüber berichtet[44]. Die Natur sah George nie romantisch-verschwärmt wie ein Städter, sondern hart, nackt, antagonistisch wie ein Bauer. Wiederum ist es nur der schiere Wille, der die Übertragung von Natur in Lyrik als einen Akt der Gewalt ermöglicht. Das Gewaltsame, Zwingende, Bezwingende, das beiden Wesenskomponenten Georges zu eigen ist, bildet auch den Kern, den gespaltenen, durch eben diese Spaltung Spannung zeugenden Doppel-Kern seines Ästhetentums. Dieses Ästhetentum hat die Zeitgenossen am stärksten irritiert. Ästhetische Lebensführung und Welthaltung war zwar die allgemeine Devise, aber die Konsequenz, mit der George dieser Devise folgte, verstörte. Die Zeitgenossen, subtilere, anspruchsvollere Nachfahren der Gründerzeit, wollten das Schöne nach wie vor als Schmuck des Daseins und zugleich als eine Möglichkeit des Ausweichens vor der Realität und ihren Forderungen. George machte deutlich, daß die Forderungen des Schönen härter waren als die der Realität. Für ihn war das Schöne die Kernzone der Existenz, die auch, ja gerade den Schrecken beinhaltete. Die dichterische Existenz trägt ihren Sinn in sich selber, sie wird durch nichts gestützt, bestätigt, gesteuert. Lyrik zumal ist die Zone des Schreckens. Im frühen George ist, sieht man diese Spannung im Jahrhundertzusammenhang, der späte Rilke präfiguriert.

Die Radikalität dieser Kunstgesinnung war neu in Deutschland. Nicht daß es nicht schon vor George Dichter gegeben hätte, die ein hochentwickeltes Selbstbewußtsein als Kunstproduzenten besaßen, etwa Paul Heyse, der um die

Jahrhundertwende noch durchaus zu den tonangebenden deutschen Lyrikern zählte; aber ihr Selbstbewußtsein war Mittel der Selbstbewahrung, nicht der Selbstaufhebung. Nicht daß es nicht schon vor George Versuche der dichterischen Verabsolutierung des eigenen Seins gegeben hätte, bei Nietzsche etwa; aber bei Nietzsche waren Gefühle im Spiel, die den literarischen Produkten, den hochpathetischen Ausbrüchen im Namen des Dionysos oder des Zarathustra, gelegentlich einen larmoyanten Unterton verliehen. George proklamierte nicht nur, er akzeptierte auch sein Ästhetentum mit allen Konsequenzen. Nur Rilke war ihm darin, wenn auch nicht von Anfang an, ebenbürtig. Aus allen genannten Gründen ist Georges Lyrik oft als «künstlich» gebrandmarkt worden. Nun ist aber diese Künstlichkeit sowohl Voraussetzung als auch Folge dieser Lyrik, also tragendes Strukturelement. Daran läßt sich nicht rütteln. Die Problematik liegt woanders verborgen. Künstlichkeit derart extremer Prägung erfordert durchgängig höchste Kunstfertigkeit. Aber eben hier läßt George sein Wille häufig im Stich. Die Schaffung eines neuen Niveaus und damit, vom allgemein Literarischen aufs spezifisch Lyrische verengt, eines neuen Stils gelingt zwar im ersten Anlauf; aber Niveau und Stil lassen sich in der Folge nicht halten.

Niveauschwankungen und Stilbrüche sind gerade bei George häufiger als bei anderen Lyrikern des wilhelminischen Zeitalters, auch solchen niederen Ranges. Darin mag man den Krisenpunkt erkennen, an dem sich auch der bergeversetzende Einzelwille nicht von seiner Epoche als der ihn tragenden Grundschicht zu lösen vermag. Verkrampfte Satzkonstruktionen, schiefe Bilder, verunglückte Wortwahl und Wortprägung finden sich zahlreich in Georges Gedichten. Noch anläßlich des *Siebenten Rings* kann Rudolf Borchardt fragen: «Wo findet sich das zweite Mal der Klassiker einer Nation, der in seinem siebten großen Werke die Gesetze seiner Sprache noch nicht beherrscht, der Grammatik so wenig sicher ist wie des Geschmackes und dennoch eine neue Epoche eben dieser Sprache, eine neue Wendung des Geschmackes gigantisch erzwungen zu haben und zu erhalten sich rühmen darf? Wo noch einmal ein Dichter und Künstler, der fast nirgends seine Gattungen erfüllt, der fast außerstande ist, zehn Verse hintereinander zu formen, in denen das Ohr oder der Nerv des reizbaren Lesers nicht gequält oder empört würde – durch Unreines und Gewöhnliches, durch das Maßlose der Unsicherheit, durch falsche Musik oder durch hölzernen Mißklang – und der dennoch den Ruhm, Form und Musik, Reinheit und Fehllosigkeit, Geschlossenheit und Einheit der Wirkung auf eine im Deutschen unerhörte Höhe gehoben zu haben, genießt und freilich in einem ungewöhnlichen Sinne in Anspruch nehmen darf?[45]» Möglich, so meint Borchardt, sei das Unmögliche durch eine große Seele im Einklang mit den tieferen Strömungen der Epoche geworden. Gerade in ihrem Dissonanzenreichtum aber scheint uns George, diese so un-, ja antiwilhelmi-

nische Gestalt, der repräsentative Lyriker des wilhelminischen Zeitalters zu sein.

Der Dissonanzenreichtum der Georgeschen Lyrik hat auch rein formale Gründe. Zeitlebens hatte George die Tendenz, seine Gedichte zu größeren Gebilden, nämlich Gedichtreihen und Gedichtbänden, zu fügen. Der aus der Ära Bismarcks, in der George aufwuchs, überkommene Zug zur Monumentalität war in unverminderter Stärke wirksam. Da nun einerseits diese monumentalen Gefüge erst im nachhinein entstehen, andererseits aber das einzelne Gedicht schon von vornherein auf das monumentale Gefüge hin konzipiert und komponiert wird, bleiben Bruchstellen nicht aus. In den zwei Jahrzehnten von 1890 bis 1910 schuf George sieben Gedichtbände. Sie sind jeweils in drei Abschnitte gegliedert, bis auf den letzten, siebenten, der sieben Abschnitte aufweist, was eine Übertragung der Position innerhalb des lyrischen Gesamtwerks auf die architektonische Binnenstruktur darstellt. Dieses Übergewicht des letzten Bandes wird numerisch dadurch ausgeglichen, daß die drei ersten Bände anläßlich der ersten öffentlichen Ausgabe zu einem Band zusammengefaßt werden. So bekommt die initiatorische Leistung, die Trilogie der Erstlingsbände, gleiches Gewicht wie das siebenfach gegliederte Werk, das als Kulminationspunkt am Ende der Siebener-Reihe steht.

Mit den drei ersten Bänden steckt George herrisch und kompromißlos sein Kunstprogramm und den Wirkungsraum ab, wie er ihn sich selber zuweist. Die *Hymnen* (1890) werden in Berlin, dem Zentrum des wilhelminischen Zeitalters, gedruckt und Carl August Klein gewidmet, dem Weggefährten und bedingungslosen Parteigänger, einem Werkzeug also des eigenen Willens; die *Pilgerfahrten* (1891) erscheinen, ebenfalls im Selbstverlag, in Wien und tragen eine Widmung an Hugo von Hofmannsthal, knüpfen also die Verbindung zu einem gleichrangigen Lyriker der eigenen Generation; der *Algabal* (1892), in Paris gedruckt und Albert Saint-Paul zugesprochen, stellt den Kontakt zur gleichzeitigen gesamteuropäischen Literatur her. Die *Hymnen* handeln von der Berufung des Dichters, von seiner Weihe, vom Zwang seiner Imagination, die ihm, im Widerspiel mit seinem Willen, Verse einsagt: «Er hat den griffel der sich sträubt zu führen.» Mit einer einzigen Gebärde, deren Verzerrung ihre eigentümliche Stimmigkeit ausmacht, ist alles Notwendige in «rein ellenmäßiger» Kürze gesagt. In der Begegnung mit manieristischen Gemälden erfährt der Dichter in optischer Analogie seinen zugleich uranfänglichen und preziösen Stil. Diese Erfahrung gilt ihm als frühe Bestätigung. Die *Pilgerfahrten* thematisieren das abgründige Leid, das der Dichter durch das völlige Einschmelzen seines Ich in seine Sendung erfährt. Selbst der Wunsch nach einem Gefährten, einem Bruder im Geist, wird in den Einschmelzungsprozeß hineingerissen. *Algabal* schließlich: in Erinnerung an Ludwig II. von Bayern wird die vollendete ästhetische Existenz gespiegelt in einem spätrömi-

schen Tyrannen. Das «Unterreich», hermetisch abgeschlossen, nur vom künstlichen Licht der Edelsteine und Metalle fahl durchglüht, tut sich auf. Der Schritt in die Zone des Schreckens ist getan.

Es spricht für George, daß er nicht in diesem Bereich verweilt und sein Verweilen in weiteren Werken gleicher Prägung ausmünzt. Die Zone des Schreckens ist nur eine Station des Übergangs. Hier erstmalig wird der danteske Grundzug des Georgeschen Werks deutlich. Einmal durchschritten, schreckt der Schrecken nicht mehr, weil das Bewußtsein, ihn erfahren zu haben, latent gegenwärtig bleibt. Selbst in den idyllischen Versen, an denen gerade die dem *Algabal* folgenden Gedichtbände nicht arm sind, schwingt dieses Bewußtsein untergründig mit. In spiegelbildlicher Berührung mit dem späten Rilke gilt für den frühen George, daß das Schöne nicht «des Schrecklichen Anfang», sondern sein Ende ist. Das Schöne fängt den Schrecken auf; das ist ein Akt der Verwandlung, der sich im Kunstwerk ereignet. Dieses Ereignis ist in sich endgültig, wenn auch durch die Zerstörbarkeit von Kunst überhaupt jederzeit wieder aufhebbar. Durch diese Aufhebbarkeit ist auch bei George die Rilkesche Wendung wasserzeichengleich vorhanden. Nie tritt George, und der späte George am allerwenigsten, ganz aus dem Schatten des *Algabal* heraus.

Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten (1895) brechen, wie der *Algabal*, historische Schichten auf, um Strukturen der eigenen Seele zu verdeutlichen. Zur spätrömischen Antike allerdings, wie sie im *Algabal* in radikaler Parallelisierung zur eigenen Epoche thematisch wurde, wird dreifach Distanz hergestellt. Das bukolische Griechenland, das ritterliche Mittelalter und der Orient von Tausendundeiner Nacht sind die Landschaften, in denen sich die Seele des Dichters spiegelt. In diese Spiegelungen ist auch die Gegenwart des Dichters integriert. Der Integrationsprozeß vollzieht sich in Form der Reduktion, und zwar um der poetischen Intensivierung und «Konzentration» willen. Es ist Dichtung aus Dichtung, oder genauer: aus Restbeständen von Dichtung. Nur so viel aus den «drei grossen bildungswelten», sagt George, sei in das Werk eingegangen, «als in einigen von uns noch eben lebt». Die drei Teile sind drei Dichtern gewidmet, in denen nach Georges Meinung die beschworenen Welten zum gegenwärtigen Zeitpunkt inkarniert sind: Paul Gérardy, Wenzeslaus Lieder, Karl Wolfskehl. Darüber hinaus enthält der erste Teil «Preisgedichte auf einige junge Männer und Frauen dieser Zeit», die die Bindung zwischen gegenwärtiger und imaginierter Welt noch enger knüpfen. Gleichzeitig erfolgt die Absage an die eigene Epoche: «Dir kein ruhm, dir kein sold / Dir allein im liede liebe und gold», heißt es im «Lied des Zwergen» in eindeutiger Wendung gegen das wilhelminische Zeitalter. Die *Bücher* variieren das Muster der ersten Trilogie: der Mensch erscheint als Seiender, als Ringender, als Sichverschwendender. Fried-

rich Wolters, der offizielle Historiograph des George-Kreises[46], sieht in den Figuren der *Bücher* die Welt in vollkommener Schönheit inkarniert. Zweifellos ist bei George Welt nirgends so makellos ins Gedicht «übertragen» worden wie hier.

Die Zeitgenossen allerdings gaben dem folgenden Band, *Das Jahr der Seele* (1897), den Vorzug. Hier waren noch Spuren des tradierten Liebes- und Naturgedichts zu finden, hier bot sich das Suchen nach Vorbildern in literarischer wie persönlicher Hinsicht an, so sehr George auch beteuerte, daß nirgends «so sehr wie in diesem buch ich und du die selbe seele» seien. Das ist, wie wir heute wissen und wie schon die Zeitgenossen ahnten, nur die halbe Wahrheit. Das Werk ist aus der Bindung Georges an Ida Coblenz, die spätere zweite Frau Richard Dehmels, erwachsen und steht damit der willensdeterminierten Schaffensweise Georges am fernsten. Nach dem Bruch mit Ida Coblenz widmete George das Buch seiner Schwester; die einst Geliebte und Umworbene hat diesen «Raub» ihres Eigentums nie verziehen[47]. Und doch ist dieser «Raub» strenggenommen nur die Zurücknahme dessen, was George an eigener Substanz in die Freundin hineinprojiziert hatte. Der Bruch im privaten Bereich und die Identität im literarischen hängen zusammen. Ähnliches gilt vom Verhältnis zwischen Natur und Seele, dem Thema des Bandes. Natur und Seele werden jahreszeitlich synchronisiert: Herbst («Nach der Lese»), Winter («Waller im Schnee»), Sommer («Sieg des Sommers») ist die Abfolge. Frühlingsgedichte fehlen. Das ist kein Zufall. Es fehlen nämlich damit diejenigen Gedichte, in denen traditionsgemäß die Einschmelzung der Seele in die Natur am vollkommensten erfolgen kann, es fehlt die Harmonisierung der seelischen und der natürlichen Vorgänge im individuell eingefärbten erotischen Rausch. Die Harmonisierung im *Jahr der Seele* ist anders beschaffen. Es geht George um jene seltenen Augenblicke, in denen die durchlaufende Dissonanz der menschlichen Existenz ausgeglichen werden kann. Auch das Ineinander von Seele und Landschaft wird damit zum Willensakt. Daß George gerade auf dem Sektor des Naturgedichts immer nur sporadisch zu Resultaten kommt, weist auf die Widerstände hin, die von seiner bäuerlichen Substanz gegen dieses Ineinander mobilisiert wurden.

Das Werk der Jahrhundertwende im chronikalischen wie im symbolischen Sinne ist *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* (1899). Dieser Gedichtband rafft gelassen die Elemente der früheren Bände zusammen und fügt sie auf nochmals angehobener Ebene zu neuen Mustern und Summen. Das *Vorspiel* wiederholt Motive der *Hymnen*. Der Dichter begegnet seinem Genius. Die Geisterstimme der *Hymnen* wird Gestalt: ein nackter Engel ist der erweckende, fordernde und richtende Bote des Schönen Lebens. *Der Teppich des Lebens* wiederholt in verkürzter, ornamental abgewandelter Form die *Bücher*, indem er deren Bilderwelt als

zauberisches Muster ornamental auf die Fläche überträgt. Der Dichter ist Geweihter, aber auch Teppichknüpfer: Sendungsbewußtsein und Handwerksstolz sind eins. *Die Lieder von Traum und Tod* variieren, vielfach gefiltert, zugleich entmaterialisiert und materiell angereichert, die Töne aus dem *Jahr der Seele*. Dabei dokumentiert sich auch hier eine Dreiheit möglicher Existenzweisen: der Mensch erscheint als Heimgesuchter, als Besitzender, als Sichversenkender. Diese drei Haltungen müssen gegen die Folie der Haltungen der früheren Trilogien gesehen werden. Dann erst wird deutlich, warum Georges Lyrik, die von Fall zu Fall flächig, fast plakathaft ist, insgesamt eine außerordentliche Tiefenwirkung eignet. Die voreinander geschobenen Flächen gewähren Durchblicke, laden zum Durchschreiten in die Tiefe der Imagination ein. Die «Summe» von 1899 wird dann im folgenden wieder in ihre einzelnen Elemente zerlegt, deren erneute energische Zusammenfassung im Werk nicht so bruchlos gelingt wie bisher.

Resultat dieser Zerlegung, dieser Ab- und Aufspaltung, der die neuerliche Fügung folgt, ist *Der Siebente Ring* (1907), nach Anlage und Form Georges größtes und ehrgeizigstes Werk. Und nicht nur nach Anlage und Form. Der Prozeß der Zersplitterung ist durch einen Willensakt aufgehoben, ins Werkhafte gewendet worden, der aus dem Literarischen hybrid ins Religiöse übergreift, überschlägt. Im Mittelpunkt des *Siebenten Rings* stehen die Gedichte auf «Maximin», die laut Nadler «Gipfel des frevelhaften Wagemutes für ein christlich geschliffenes Auge»[48] sind. Die Begegnung mit einem jungen Münchner, Maximilian Kronsberger, hatte George nach dessen frühem Tod in einen heilsgeschichtlichen Vorgang umgedeutet und, als geborener Katholik mit kultischen Formen wohlvertraut, zum Kult verfestigt. Das München nach der Jahrhundertwende sah mehrere Versuche von Kultschöpfungen auf privater Basis, insbesondere die Gründung der «Kosmischen Runde» durch Alfred Schuler, Ludwig Klages und Karl Wolfskehl. Weniger positive religiöse Antriebe waren dabei wirksam als negative: das nur innerhalb ästhetischer Kategorien gültige und verbindliche Kunstwerk befriedigte offensichtlich niemanden weniger als seine Verfertiger. So auch George. Im *Siebenten Ring* wurde die inzwischen entstandene Lyrik um die zentrale Gruppe der «Maximin»-Gedichte geordnet, die, im architektonischen Vergleichsbild, die Cella des Tempelbaus ist. Schon Conrad Ferdinand Meyer war beim Arrangement seiner Gedichte ähnlich verfahren. «Gestalten» und «Gezeiten», neue Variationen der *Bücher* und des *Jahrs der Seele*, insgesamt gegenüber den eigenen Mustern abfallend, wenn auch im einzelnen von erhöhter, fast stechend-schmerzlicher Leuchtkraft, wurden der «Maximin»-Mitte vorgelagert; nachgelagert wurden «Traumdunkel» und «Lieder», im angedeuteten Sinne entspanntere, aber auch hochgetriebenere Wiederholungen, diesmal der *Lieder von Traum und Tod*. Rudolf Borchardt hat in seiner großen Kritik des *Sie-*

benten Rings auf dieses Nebeneinander von rapid schwindender und frevelhaft höchstgesteigerter Meisterschaft hingewiesen. Letztere manifestiert sich in den architektonisch tragenden Partien, dem ersten Teil, «Zeitgedichte», und dem letzten Teil, «Tafeln», den radikalsten Wendungen eines modernen Lyrikers gegen das eigene Zeitalter, Prophetenrede in großstrophigen Gebilden zu Beginn, Prophetenschelte in knappgefaßten Sprüchen am Schluß.

Im Zeichen Maximins zog George, jenseits des hier abgesteckten Zeitraums, zweimal die Summe seiner nunmehr ins Kultische transponierten poetischen Existenz: im letzten Friedensjahr 1913 in *Der Stern des Bundes*, 1928 in *Das Neue Reich*. *Der Stern des Bundes* war in außerordentlicher formaler Straffung als «geheimbuch» für «die freunde des engern bezirks» konzipiert. *Das Neue Reich* als Sammlung von verstreutem lyrischen Material dagegen wurde nur durch den – Innerweltliches in die politische Welt projizierenden – Titel zusammengehalten. Beide Werke sind nur aus ihrer Funktion innerhalb des George-Kreises zu verstehen. Diesem «Kreis» gilt es nun die Aufmerksamkeit zuzuwenden.

In der ersten Phase, den neunziger Jahren, bestand der «Kreis» aus einer Gruppe junger Dichter, die, dezidiert ästhetisch orientiert, in den *Blättern für die Kunst* publizierten. Um die Jahrhundertwende schälte sich in einer zweiten Phase aus dieser Gruppe in schweren internen Kämpfen ein harter Kern bedingungsloser Gefolgsleute heraus. In einer dritten Phase, deren Anfänge schon vor 1910 liegen, die aber weit in die zwanziger und dreißiger Jahre ausgreift, gruppieren sich um diesen harten Kern zahlreiche jüngere Autoren oder auch nur Parteigänger, die, von der zentralen Gestalt Georges fasziniert, die Petrifizierung des «Kreises» vollkommen machen. Immer heftigeres Wirkenwollen nach außen wird durch immer radikalere Abkapselung nach innen paralysiert. Das macht die Tragik des «Kreises» aus. Durch alle drei Phasen läuft das Wechselspiel von Treue und Abtrünnigkeit, wie es durch Georges doppelten Willens-Zwang gefordert und gefördert wurde. Es liegt dabei in der Natur der Sache, daß in jeder dieser Phasen die stärksten Kräfte des «Kreises» abtrünnig werden: in der ersten Hugo von Hofmannsthal, in der zweiten Ludwig Klages, der Wortführer der «Kosmischen Runde», in der dritten Max Kommerell. Damit ist zugleich angezeigt, daß es keineswegs nur Zweitrangige waren, die George um sich scharte. Dennoch darf die «Kreis»-Bildung insgesamt so gesehen werden, daß der große Dichter sich schon mit seinen ersten Werken als unverrückbares Zentrum setzte, und daß sich dann die kleineren Dichter zentripetal um eben jenen großen gruppierten. Innerhalb dieses Kraftfeldes sind auch die drei Genannten, Hofmannsthal, Klages und Kommerell, als poetae minores zu sehen.

Das mag bei Hugo von Hofmannsthal, dessen Rolle als Dramatiker und Essayist bereits erörtert wurde, überraschen. Aber wir können, gerade wenn

wir die Eigenständigkeit seiner Lyrik hervorheben, nicht umhin, diese gegen die Folie von Werk und Wirkung Georges zu setzen. Die Lyrik des jungen Hofmannsthal – und nur eine solche gibt es – hat literaturgeschichtlich wenig mit der späteren literarischen Produktion dieses Autors zu tun. Sie ist von allem Anfang an fertig, fertig im Sinne absoluter Vollendung. Sie spielt sämtliche verfügbaren überkommenen Muster auf höchst individuelle Art mit geradezu traumhafter Sicherheit durch. Sie steht damit zunächst in völligem Gegensatz zu der vollkommenheitsfernen, willensgezeugten Lyrik des jungen George, hält aber gerade aus diesem Gegensatz heraus ihren literaturgeschichtlichen Ort. George hat sehr genau gewußt, in wie hohem Maße Hofmannsthal die notwendige Ergänzung seiner selbst war. In den neunziger Jahren ist tatsächlich einer ohne den anderen nicht faß- und einsehbar. Die Publikation einer Reihe der Hofmannsthalschen Gedichte in den *Blättern für die Kunst* dokumentiert das allerdings nur sehr unvollkommen, zumal Hofmannsthal zu Georges Ärger daneben die gängigere und lukrativere Art der Veröffentlichung in anderen Zeitschriften nicht verschmähte. Hofmannsthal, diese reine, angelische Gestalt, war der künftige Literat, nicht der «gemischte» George, auch das eines der Rätsel, die uns die Literatur des wilhelminischen Zeitalters aufgibt. Nicht zufällig kam es 1903 anläßlich der Publikation der Gedichte Hofmannsthals, die unter dem Signum der *Blätter für die Kunst* von George mit allen diplomatischen Mitteln erzwungen wurde, zum Bruch. Das ist im Briefwechsel beider nachzulesen. Aus einem zwiespältigen Bunde mit George, wie dieser ihn zum Heil der kommenden deutschen Literatur wollte, zog sich Hofmannsthal auf sein zutiefst zwiespältiges eigenes Werk zurück.

Für die *Blätter für die Kunst* war Hofmannsthal der Künstler der ersten Stunde, mehr noch: der Künstler schlechthin. Ganz verwunden hat George den Verlust dieses frühen Weggefährten nie. Immer wieder muten spätere «Jünger» wie Substitute des Verlorenen an. Lyriker gleicher Art, wenn auch nicht gleichen Ranges gab es schon neben Hofmannsthal. Da ist Leopold Andrian (1875–1951), der Hofmannsthal in lebenslanger Freundschaft verbunden war, mit sehr frühen Versen, in denen kunstloser, aber eindringlicher als bei Hofmannsthal eine neue, nervös gesteigerte Sensibilität formuliert wird. Wo Andrian *Algabal*-Träumen nachhängt, transponiert er sie ins Kindliche, ohne ihnen den Unterton des Verruchten, Zeitverfallenen zu nehmen. Andrian entzog sich durch völliges Verstummen dem Machtwillen Georges. Richard Perls (1873–1898), in manchen Zügen, insbesondere seiner Melancholie und Lebensmüdigkeit, mit Andrian verwandt, entzog sich durch einen frühen, freiwilligen Tod. Er war nicht, wie Andrian, von einer alten Kultur getragen, die ihm Stil und Vokabular in der gelebten Gegenwart hätte bereitstellen können; er bedurfte, um sich auch nur ansatzweise artikulieren zu

können, der Rückgriffe auf romantische Bestände. Perls sucht «ein neues wissen um die blaue blume». Die Fixierung des Blicks auf Werke der bildenden Kunst, wie sie unter dem Eindruck entsprechender früher Verse Georges erfolgt, gibt Perls wenigstens punktuellen Halt. Stilsicherer als Andrian und Perls ist August Oehler (1881–1920). In «Die Feste der Epheben» (1898) tönt er, in leichter Zeitverrückung, Georges *Hirten- und Preisgedichte* nach, ohne sie zu imitieren. Oehler gewinnt seine persönliche Note paradoxerweise eben dadurch, daß er die Manierismen Georges glättet, allgemeinverbindlich, fast mundgerecht macht. Der froh und positiv gehobene Ton Oehlers («Nun bin ich sieger, und ich bin nicht müd») sticht von Andrian und Perls ab und beweist, wie stark die Lebenshaltung der einzelnen Dichter des frühen Kreises differierte.

Wie Oehler die antikische Welt der *Hirten- und Preisgedichte*, so modifizieren Paul Gérardy (1870–1933) und Karl Gustav Vollmoeller die mittelalterliche Welt der *Sagen und Sänge*. Gérardy schuf, des Deutschen nicht völlig mächtig, aber eben diese Schwäche in Stil verwandelnd, balladeske Strophen, in denen Motive der englischen Präraffaeliten anklingen, sowie Gedichtreihen wie «Die Jungfrauen» und «Die Tänze», in denen, in der Nachfolge der Parnassiens, fast programmatisch historische und ethnische Situationen durchgespielt werden. Vollmoeller verkürzte das Volumen des mittelalterlichen Parzival-Epos auf einige wenige Gedichte, in denen der alte Stoff durch Übertragung in schiere Fläche und Farbe dekorativ aufgearbeitet wird (*Parcival*, 1903). Auch exotische Einschläge, die an Georges *Hängende Gärten* erinnern, finden sich in den lyrischen Texten Gérardys und Vollmoellers. Dem rein ästhetisch determinierten lyrischen Stil war dieser Zug eingeboren, oder anders gewendet: das Gedicht, das sich in sich und durch sich selber bestätigen mußte, brauchte entschiedenen Exotismus zur Aufhöhung seiner Textur. Ein derartiger Exotismus dominiert bei Max Dauthendey, der, den meisten «Blätter»-Dichtern, ja selbst George voraus, eine spezifisch synästhetische Technik entwickelte. Dauthendey nimmt Novalis und die moderne Physiologie beim Wort und erzielt durch raffinierte Kombination verschiedener Sinneseindrücke außerordentliche lyrische Überraschungseffekte (*Ultraviolett*, 1893). Daß sich Dauthendey sehr bald wieder aus dem George-Kreis löste und später in zahlreichen weiteren Gedichtbänden (*Reliquien*, 1900, *Die ewige Hochzeit. Der brennende Kalender*, 1905, *Singsangbuch*, 1907, *In sich versunkene Lieder im Laub*, 1908, *Der weiße Schlaf*, 1908, *Das Lusamgärtlein*, 1909, *Weltspuk*, 1910) die lyrischen Innovationen seiner Frühphase durch Überhandnehmen der Gefühlselemente selber auslöschte, tut seiner Bedeutung keinen Abbruch. Ob Verstummen oder Tod, ob Abtrünnigkeit oder Fehlentwicklung: literaturgeschichtlich zählt der Augenblick des Eintritts in den Bannkreis Georges.

Das gilt auch für Ludwig Klages (1872–1956) und Karl Wolfskehl (1869–1948), die bedeutendsten «Kreis»-Dichter der zweiten Phase. Hier sind Superlative angebracht: Klages der abtrünnigste, Wolfskehl der treueste von allen, extreme Abspaltungen von der «Mitte» George als Folge der tiefgreifenden Auseinandersetzung innerhalb der «Kosmischen Runde». Das war in München von 1903 auf 1904. Die Gegen-Figur zu George ist Alfred Schuler, ein sektiererischer Privatgelehrter, der in Séancen Menschen aus versunkenen Kulturen, vor allem der römischen Antike, in die eigene Körperlichkeit zurückzuholen glaubte. Schulers «Inkarnationen» wurden von Klages gegen Georges nur ästhetische Rückgriffe auf vergangene historische Epochen ausgespielt. Hier erwies sich erneut der Realitätssinn Georges. George quittierte Schulers Séancen mit den Worten «Das ist Wahnsinn!» und brachte damit den Totalitätsanspruch der Dichtung erneut und in der Abwehr gesteigert zur Geltung[49]. Der Exotismus von Klages bevorzugte Themen wie den Untergang Karthagos («Salambo»), was eindeutig auf untergründige Verbindungen zur Versepik der Gründerzeit weist. Der Exotismus von Wolfskehl wurzelt tiefer. Er ist, was gerade George immer wieder dankbar hervorgehoben hat, biblisch-alttestamentlich fundiert. Morgenland ist bei Wolfskehl jüdisches Morgenland. Das gibt seinen Versen, die weniger Kunstprodukte als vielmehr späte, verspätete Prophetensprüche in religiös entleerter Zeit sind, ihre geradezu ungeheuerliche Verbindlichkeit (*Gesammelte Dichtungen*, 1903). Nietzsches Wissen, daß «die Wüste wächst», wird in ihnen erneut Wort. Wolfskehl und Klages markieren zugleich den Übergang von reiner Poesie zu Wissenschaft, Wirkenwollen, Weltwesen, der im George-Kreis in der Folge manifest wurde.

Die Dichter der ersten Phase waren Dichter, nichts als das, auch diejenigen, die ins Berufsliteratentum überwechselten; unter den Dichtern der zweiten Phase fanden sich Dichter wie Wolfskehl und Klages, die in gleich hohem Maße Gelehrte waren, und zwar in der spezifisch wilhelminischen Form des Privatgelehrten; erst in der dritten Phase treten einige jüngere Dichter hinzu, die es später auch offiziell als Gelehrte zu Amt und Würden bringen. Daneben ist nach wie vor der Typus des «reinen» Dichters vertreten, wenn auch mit immer stärker werdenden kultischen Ambitionen belastet. Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters zählen zur ersten, Ludwig Derleth und Lothar Treuge zur zweiten Kategorie. Friedrich Gundolf (1880–1931) als Lyriker ist in allen Sätteln sicher. Naturgedichte in der Nachfolge des *Jahrs der Seele* finden sich neben historischen Genreszenen, «Zwiegespräche» in antiker, mittelalterlicher und orientalischer Maske neben versepischen Versuchen («Fortunat»). Friedrich Wolters (1876–1930) schreibt demgegenüber sprödere Verse, vorzugsweise Sprüche, in deren gedämpften, fast schon verfremdeten Lyrismen sich Lehrhaftes ausbreitet. Gundolf und Wolters üben sich, so jedenfalls stellt es

sich im nachhinein dar, als Lyriker und Übersetzer – Gundolf für Shakespeare, Wolters für die Lyrik des Mittelalters – in ihre germanistischen Ordinariate in Heidelberg und Kiel ein. Bei Ludwig Derleth (1870–1948) und Lothar Treuge (1877–1920) ist Lyrik Medium des Kultes. Der außerästhetische Anspruch hat ein Abschleifen der verfügbaren lyrischen Formen bis zur völligen Anonymität zur Folge. Die absorbierende Kraft des «Kreises» wird erschreckend offenbar. Der «Kreis» vernichtet den Einzelnen, was gerade darum so deutlich wird, weil Derleth vielleicht die ausgeprägteste Persönlichkeit aller Genannten war. In einer fulminanten Polemik hat Rudolf Borchardt die fatalen Folgen der Kreis-Bildung gegeißelt. Weder verbindliche Lyrik noch ein verbindlicher Kult werde geliefert, sondern Halbschlächtiges von tiefer Zweideutigkeit. Nur zwei Außenseiter, die sich dem «Kreis» bald wieder entziehen, halten die Erinnerung an dessen frühe Zielsetzungen wach: Henry von Heiseler (1875–1928) mit «Einzelreden» von verhaltener, östlich angereicherter Glut und Walter Wenghöfer (1877–1918) mit Spiegelungen der Verlaineschen Spiegelungen des Rokoko von außergewöhnlicher Schönheit und Melancholie («Der dunkle Saal»). Ausdrücklich nimmt Borchardt Wenghöfer von seinem generellen Verdammungsurteil aus.

Man hat die Dichter des «Kreises» gern als Talente gesehen, aus denen, hätte George sie nicht verdorben, Bedeutendes geworden wäre. Dieses Urteil läßt sich nicht aufrechterhalten, wenn man die Situation der poetae minores im wilhelminischen Zeitalter generell berücksichtigt. Bei von Jahr zu Jahr wachsender lyrischer Produktion gab es für den einzelnen Lyriker nur zwei Wege: sich innerhalb eines festgefügten Kraftfeldes eine Position zu sichern – die Lösung der Georgianer – oder sich auf eigene Faust durchzusetzen. Das letztere war um so schwerer, weil es als sicheren und verfügbaren Maßstab nur die selbstgesetzte, selbstgerechte Leistung Georges gab und außerhalb davon nur Gunst und Ungunst eines geschmacklich amorphen Publikums. Politische und soziale Themen, die noch den Lyrikern der Ära Bismarcks ein willkommenes Mittel waren, von sich reden zu machen, fielen fast ganz aus. Der Lyriker sah sich, sofern er sich nicht dem Kunstwillen Georges verschreiben wollte, auf seine eigene Innerlichkeit zurückgeworfen. Deren Substanz bestimmte den Rang seiner Gedichte; die Selbsttäuschung über die eigene Substanz resultierte in zahlreichen Fehlleistungen. Ein weitgehend mißverstandener Liliencron und ein gar nicht mißzuverstehender Henckell beherrschten das Feld.

Ihnen eiferten die Jüngeren nach, die in den neunziger Jahren als Lyriker debütierten, allen voran Carl Busse (1872–1918) mit *Gedichten* (1892) und *Neuen Gedichten* (1895). Busse hatte, in völliger Verkennung der Epochenlage, den Ehrgeiz, ein «Volksdichter» zu sein. Selbst die naiveren unter seinen lyrischen Zeitgenossen waren ihm noch zu «literarisch». Da sich in Busses Versen Eingängigkeit mit einem immer wieder proklamierten hohen Selbst-

gefühl verband, konnte ein sporadischer Erfolg nicht ausbleiben. Busse selber hat später (*Heilige Not*, 1910) die falschen Voraussetzungen seines Erfolges wenigstens ansatzweise durchschaut. Wie Busse entsprach auch Cäsar Flaischlen in der Mischung von Anspruch und Anspruchslosigkeit der Erwartung breiter Leserschichten. Bevorzugte Busse die tradierten einfachen Strophenformen, so entwickelte Flaischlen eine besondere Art des freirhythmischen Verses, dessen Funktion nicht darin bestand, Widerstände zu setzen, sondern zu beseitigen. *Von Alltag und Sonne* (1898), *Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens* (1900), *Zwischenklänge* (1909) sind die wichtigsten Stationen des Lyrikers Flaischlen. In seinem schon genannten autobiographischen Roman *Jost Seyfried* lieferte Flaischlen die Basis mit, von der aus er seine Gedichte verstanden wissen wollte. Hugo Salus (1866–1929) war substanzreicher als Busse und Flaischlen und traf darum gelegentlich einen echten Ton des Leidens, des Mitleidens. Sein Gedichtband *Ehefrühling* (1900) gehörte zu den Lieblingsbüchern des wilhelminischen Zeitalters. Selbst die Außenseiter der Literatur, der Aristokrat und der Vagabund, nisten sich in der Konvention ein, liefern, obwohl einer älteren Generation angehörend, keine Gegengewichte: Prinz Emil von Schönaich-Carolath (1852–1908), der 1903 seine *Gedichte* vorlegte, und Peter Hille (1854–1904), der 1904 *Blätter vom fünfzigjährigen Baum* zu sammeln versuchte, zerfahrene Lyrik und Prosa als Dokumente eines ebenso zerfahrenen Lebens. Epochale Unrast schlägt bis in die unterste, gleichsam vegetabile Zone durch.

Henckell, Busse und Flaischlen: diese Modedichter der neunziger Jahre gefielen sich darin, sich auf den mittleren Ton der Epoche zu stimmen. Eine andere Gruppe bilden die poetae minores, denen auf gleicher Ebene personunabhängige Gedichte eigener Prägung gelingen. Rein gattungsmäßig bedeutet das ein Tendieren zum balladesken Gedicht, das in genuine Balladendichtung einmünden kann. Dabei ist wichtig, daß das im Endprodukt geformte Bild an die eigene Individualität gebunden bleibt. Hier ist vor allen anderen Gustav Falke (1853–1916) zu nennen, der erst als reifer Mann seinen ersten Gedichtband vorlegte: *Mynheer der Tod und andere Gedichte* (1891). Von Liliencron stark beeinflußt, war Falke doch mehr als bloßer Epigone seines Idols. Er ist leiser und behutsamer, sein Impressionismus ist atmosphärischer Natur, aus dem jeweiligen Stimmungsbereich heraus werden die zart konturierten Bilder gefiltert. Falke vermeidet jede Abweichung in Epigonentum einerseits, modischen Manierismus andererseits. Darin ist er viel stilsicherer als der zweite, weit erfolgreichere Nachfahre Liliencrons, Richard Dehmel. Die Reihe der Falkeschen Gedichtbände erscheint, ohne jede Geste des Protestes, als eine unüberhörbare Gegen- und Nebenstimme zum wilhelminischen Zeitalter: *Tanz und Andacht* (1893), *Zwischen zwei Nächten* (1894), *Neue Fahrt* (1897), *Mit dem Leben* (1899), *Hohe Sommertage* (1902), *Frohe Fracht* (1907).

Die Objektivierung ureigener Lebenssubstanz gelingt auch zwei Autoren, denen wir bereits als Erzählern begegnet sind: Otto Julius Bierbaum und Otto Erich Hartleben. Hartleben gibt erotischen Erfahrungen durch Verwendung antiker Versmaße zarte und genaue Kontur (*Meine Verse*, 1895), Bierbaum fängt Seelisches und Sinnliches in allen überhaupt nur verfügbaren parodistischen Formen auf (*Erlebte Gedichte*, 1892, *Nemt, Frouwe, disen Kranz*, 1894, *Irrgarten der Liebe*, 1901). Das ist eine höchstbewußte Stilisierung «nach unten».

Problematischer ist die Stilisierung «nach oben», die sich der Mittel des Mythos und der Historie bedient. Da der Mythos am Ende des 19. Jahrhunderts keine Verbindlichkeit mehr besaß, ist seine Verwertung im lyrischen Gedicht rein funktional. Selbst bei einem so fatalen und schwer durchschaubaren Vorgang wie der Mythisierung Maximins läßt sich dieser Aspekt nicht ausklammern: Maximin war nötig, damit George weiterhin Gedichte schreiben konnte. Zeittypisch in diesem Zusammenhang ist Franz Evers (1871–1947). Die Reihe seiner Gedichte, mit den *Psalmen* (1893) einsetzend, führt über *Sprüche aus der Höhe* (1893), *Königslieder* (1894), *Deutsche Lieder* (1895), *Hohe Lieder* (1896) und *Paradiese* (1897), um in *Halbgott* (1900) zu kulminieren. Evers greift, um Fragen der Legitimation unbekümmert, den hymnischen Ton Nietzsches auf und macht ihn marktgängig, indem er ihn unbedenklich ins Unverbindliche emporschraubt. Der unablässig proklamierte «neue» Mensch, verkörpert im Dichter, der sich als Priesterkönig, ja Messias einer künftigen Welt fühlt, ist doch nichts anderes als, feierlich kostümiert, der «mittlere» Mensch von Henckell, Busse und Flaischlen. In den Illustrationen, die der Modezeichner der Jahrhundertwende, Fidus, zu Henckell und Evers geliefert hat, wird das optisch offenkundig. Zugleich beweist Evers negativ, worin, positiv, die Innovation Georges besteht: in der radikalen Reduktion aufs Ästhetische, wie sie Evers, mythisierend, aufheben möchte. Leichter als die «Mythen»-Dichter hatten es die Balladendichter des wilhelminischen Zeitalters. Die ungebrochene Tradition der Gattung bot ihnen die nötige Sicherheit bei der Übertragung von seelischer Substanz in Bildwelten historischer Provenienz. Richard Schaukal, mit den spätzeitlichen Dichtern der Epoche wenigstens oberflächlich verwandt, lieferte balladeske «Bilder» aus Renaissance und Rokoko; Wilhelm von Scholz (1874–1969) beschwor in *Hohenklingen* (1898) «eine Zeit in Bildern und Gestalten», nämlich das späte Mittelalter; Börries von Münchhausen (1874–1945) verfertigte, gegen seine Zeit gestemmt, aber eben dadurch ihrem Manierismus ausgeliefert, *Balladen* (1900), in denen die ritterlichen Phasen der Vergangenheit flach und plakathaft in rhythmisch bewegte Vordergrundshandlungen transponiert werden.

Das waren die lyrischen Statisten an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Ihre spezifische Tragik bestand darin, daß sie glaubten, auf Grund

des überhöhten eigenen Anspruchs die Hauptrollen zu spielen. Dem entgegen stand einzig die hierarchische Struktur des George-Kreises, innerhalb derer keine derartig eklatanten Selbsttäuschungen möglich waren. Strenggenommen aber befand sich George von Anfang an, durch einen bewußten Willensakt, außerhalb des hier skizzierten literarischen Bereichs. Die individuelle Lösung aus diesem Bereich gelang nur zwei Lyrikern: dem einen, Dehmel, indem er sämtliche latenten Kräfte der Zeit im Vers mobilisierte, dem anderen, Rilke, indem er sich in einem langsamen und äußerst schmerzlichen Prozeß aus seiner Zeitverfallenheit löste, um am Ende *die* produktive Einsamkeit außerhalb der eigenen Epoche zu gewinnen, die George gleich anfangs, als Setzung seines Willens, gewählt hatte.

Richard Dehmel (1863–1920), zeitlebens im Spannungsfeld zwischen Nietzsche und Liliencron stehend und fanatisch bemüht, diese Doppelerbschaft produktiv ins Gleichgewicht zu bringen, galt um 1900 unbestritten als der größte lebende deutsche Lyriker. Diese Überschätzung basierte auf der Überzeugung, daß hier, erstmals seit Goethe, wieder ein lyrisches Gesamtwerk adäquater Ausdruck eines leidenschaftlich gelebten Daseins sei. Dehmels Kunst sei, im Gegensatz zu Georges frevler Kunst um der Kunst willen, «Kunst um des Lebens willen». Der Sieg Dehmels über George im Werben um die Liebe von Ida Coblenz konnte von Julius Bab, einem Parteigänger Dehmels, unbedenklich als ein Sieg auch des besseren Kunstprinzips ausgelegt werden[50]. Plausibler wird der Ruhm Dehmels, wenn man darauf verweist, daß die Tendenz seiner Lyrik die – den Expressionismus signalisierende – Lebenstendenz zahlloser jüngerer Menschen der Epoche war: sich aus dumpfer Triebhaftigkeit zu einer geisterfüllten, lichten Existenz emporzuläutern. Die Gedichtbände Dehmels, lyrische Sublimationen der prosaischen Bemühungen der Friedrichshagener, wurden zum Brevier für richtige Lebensführung. *Erlösungen* (1891), *Aber die Liebe* (1893), *Weib und Welt* (1896), jeder Band ein Programm: die Läuterung der Seele aus ihren animalischen Bindungen; die Hinwendung der geläuterten Seele zum andersgeschlechtlichen Ich; das Überströmen und Übergehen des nur personalen in den kosmischen Eros. So wurde noch der dunkelste Trieb als Teil einer Stufenfolge der Läuterung zum Welt-Ereignis. Die lyrische Ausprägung dieser Gedanken erfolgte mit großer technischer Meisterschaft. Es macht die unaufhebbare Paradoxie des Lyrikers Dehmel aus, daß fraglos die Form häufig vor dem «Erlebnis» da war; blieb dieses in erwarteter Stärke aus, blieb auch die «Form» leer. Derartige «leere» Verse sind bei Dehmel zahlreich. Sein Werben um Ida Coblenz gestaltete Dehmel in der formstrengsten, formbedingtesten Versdichtung des wilhelminischen Zeitalters: *Zwei Menschen* (1903), einem «Roman in Romanzen», der in drei Umkreise gegliedert ist. Jeder dieser Umkreise umfaßt 36 Romanzen, die ihrerseits aus je 36 Verszeilen gefügt sind. Das ist ein symbolisch mo-

tivierter Zahlenschematismus, der selbst Georges Bauprinzipien an Strenge übertrifft.

Einer unter vielen, einer aus der Schar der Busse und Bierbaum, Scholz und Schaukal, Salus und Flaischlen war Rainer Maria Rilke (1875–1926). In seinen Anfängen nannte er sich René Rilke, wie es dem ehrgeizigen jungen Literaten, der er war, wohl anstand. Rilke wollte von sich reden machen, er suchte Kontakte mit der literarischen Prominenz und verschwendete wahllos Dedikationen und Ergebenheitsadressen an alle die, von denen er annahm, sie könnten seiner Karriere von Nutzen sein. Seine frühesten Arbeiten gehen im Ausmaß der Anlehnung an bewährte Vorbilder selbst über das unter jungen Dichtern Übliche hinaus und grenzen ans Charakterlose. Falsche und schiefe Gefühle dominieren. Der junge Rilke: das ist der literarische Emporkömmling, wie er im Buche steht, das ist der Hausierer mit der eigenen Innerlichkeit, wie sie in den neunziger Jahren, vorab unter Lyrikern, in Schwang kam. Der junge George steht mit seinen ersten Gedichtbänden genau konturiert vor uns; der junge Rilke verliert sich amorph in einer amorphen Masse lyrisch Heckender. Sein lyrischer Erstling *Leben und Lieder* (1894) ist Konfektionsware, peinlich geleckt, Anspruch ohne Deckung desselben, wie es der zwitterhaft bürgerlichen Herkunft Rilkes entsprach. Von dieser minderwertigen Basis aus – sie ist zu der schmalen sprachlichen Basis der deutschen «Oberschicht» Prags, aus der Rilke stammt, in Beziehung gesetzt worden – erfolgt eine Entwicklung, die sich in drei Phasen vollzieht: einer ersten Phase der tastenden, geschmacklosen Anfänge, in der sich doch zugleich Elemente der späteren Phasen herausbilden; einer zweiten Phase des virtuosen Alleskönnens, in der die wenigen Fixpunkte, die in der Frühzeit gewonnen worden waren, wieder verspielt werden; einer dritten Phase als Folge einer radikalen Abkehr von der nur verbalen Virtuosität und einer unbeirrbaren Hinwendung zum Gegenstand, zum ästhetischen Objekt, zum «Ding», um es mit der Formel Rilkes zu sagen. Diese dritte Phase der Meisterschaft bringt die vollkommene Objektivierung der eigenen Innerlichkeit im lyrischen Gebilde.

Die Fixierung der drei Phasen stellt zugleich einen ersten Hinweis auf die jeweiligen Positionen des Lyrikers Rilke dar: Jahrhundertende, Jahrhundertwende, Jahrhundertbeginn. Die Gedichtbände des Jahrhundertendes heißen *Larenopfer* (1896), *Traumgekrönt* (1897), *Advent* (1898) und *Mir zur Feier* (1899). Nachklänge Lenaus, Heines, Storms begegnen, atmosphärisch wie formal. Anklänge an den theatralisch kecken Ton der Modedichter der Ära Bismarcks fehlen nicht, können nicht fehlen, da Rilke den Erfolg wollte und infolgedessen die Erfolgreichen als Muster nicht verschmähen durfte. Das ist die eine Seite. Auf der anderen Seite finden sich, vor allem in *Larenopfer*, Miniaturbilder von zartem und genauem Umriß, in denen man Keimformen späterer Bildgedichte sehen darf. Die Topographie Prags, böhmische Land-

schaft und böhmische Geschichte werden im lyrischen Abriß geliefert. Im Blick auf den Gegenstand schmelzen die Klischees im Vokabular des jungen Rilke zusammen. Die Hochstapelei mit Gefühlen wird aufs Maß des Erträglichen zurückgedrängt. Zugleich zeichnet sich der gegenläufige Vorgang ab. Rilke entwickelt mit beängstigender Schnelle die Fähigkeit, Gefühle durch eine Vielfalt von Bildern zu umschreiben. Die Reduktion des Gefühls aufs Bild, die in *Larenopfer* so überzeugende Resultate zeitigte, wird gleichzeitig aufgehoben in einer exzessiven Verwendung des Bildes mit dem Ziel, Gefühle auszudrücken.

Von *Traumgekrönt* über *Advent* bis *Mir zur Feier* wächst die Neigung Rilkes für dieses Verfahren. Noch das schmalste und vagste Gefühl ließ sich auf eine Unzahl von Gegenständen verteilen. Im Gegensatz zur Lyrik der Konzentration, wie sie der junge George forderte und anbot, lieferte Rilke durch Jahre hindurch eine Lyrik der Diffusion. Deren Reichtum an Reimbindungen und rhythmischen Nuancen bestrickte die Zeitgenossen. Die dem Verfahren innewohnende inflatorische Tendenz erkannten sie nicht. Da war Rilke scharfsinniger als sie, wie er denn überhaupt – und das ist schaffenspsychologisch ein wesentliches Element seiner Größe – die entscheidenden Übergänge vollzog, bevor seinen Kritikern die Notwendigkeit eben dieser Übergänge bewußt wurde. In den Mädchen- und Frühlingsliedern hatte er seinen Stil bis zur unerträglichen Manier entwickelt, unerträglich, weil die Manier nicht, wie bei George, durch den Willen zu eben dieser Manier legitimiert, sondern gleichsam unter der Hand auf dem Wege des geringsten sprachlichen Widerstandes entstanden war. *Mir zur Feier* läßt sich nur dann dem Jugendstil zuschlagen, wenn man zwanghaft-unbewußtem Produzieren die Verdienste bewußten Stilwillens zubilligt. Der Drang zur Objektivierung, in der Lyrik des frühen Rilke angelegt, wird gerade in der ersten Phase von Rilke selber mit ebenso zäher wie weicher Hartnäckigkeit heruntergespielt. Fraglos ist das eine zweideutige, zutiefst paradoxe Situation.

Das Werk der Jahrhundertwende ist *Das Stunden-Buch*, eine Trilogie fast in Analogie zu Georgeschen Bauprinzipien: *Das Buch vom mönchischen Leben* (1899), *Das Buch von der Pilgerschaft* (1901), *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903). *Das Stunden-Buch* ist vorab Dokument einer persönlichen Wende. Die Erfahrung der 1899 und 1900 gemeinsam mit Lou Andreas-Salomé unternommenen Rußlandreisen schwingt in den Versen mit. Die Weite der russischen Landschaft wurde von Rilke als Äquivalent oder, um eine Formel T. S. Eliots zu gebrauchen, als «objektives Korrelat» seiner zur Entgrenzung tendierenden Lyrik verstanden. Zugleich tritt ein neues Gottesgefühl – denn von Gottesbegriff kann man nicht sprechen – anstelle der privaten Gefühle, die, meist erotisch determiniert, zuvor überwogen hatten. Gott kann in jedem Ding gesehen, kann auf jedes Ding «verteilt» werden.

Innerhalb des Gedichts heißt das allerdings, daß die Metaphernfülle die Schwerpunkte aufs Un-Eigentliche verlagert. Das Eigentliche wird austauschbar. Es überrascht nicht, daß Rilke, wo er Gott sagt, oft nur Lou Andreas-Salomé meint, unter deren ebenso sanftem wie starkem Einfluß *Das Stunden-Buch* entstand. Ferner überrascht es nicht, daß *Das Stunden-Buch*, ungeachtet der letztlich unwiederholbaren individuellen Erfahrung, die es formuliert, zum lyrischen Brevier einer ganzen Generation werden konnte. Das Derivat des Religiösen, das von Rilke zubereitet wurde, wurde als eine gesteigerte Form des Religiösen rezipiert. Über ein Jahrzehnt später erfolgte, im Übergang von der Friedens- zur Kriegszeit, bei der Rezeption von Georges *Stern des Bundes* Ähnliches. Allerdings war die Wirkung Rilkes breiter, nicht nur der zeitlichen Priorität wegen, sondern auch wegen der kultisch-sozialen Ungebundenheit des *Stunden-Buchs*, die eine beliebige «Wiederholung» der Erfahrung garantierte. Gerade das lyrisch Unverbindliche gewann paradoxerweise epochale Verbindlichkeit.

Daran aber entzündete sich, so sehr er, mißverstehend, den Erfolg des *Stunden-Buchs* als einen Erfolg der substantiellen Fülle seiner eigenen Innerlichkeit verbuchte, das instinktive Mißtrauen Rilkes. Der Artist kommt, notwendig im genauesten Wortsinne, dem Menschen in die Quere. Rilke hört auf, die Überfülle der Bilder auf beliebige Positionen seines vagen, zutiefst willkürlichen Gottesgefühls zu setzen und konzentriert sich erneut, und auf einer höheren Stufe des Könnens gegenüber dem *Larenopfer*, auf die dem einzelnen Bild selber innewohnenden Ausdruckskräfte. *Das Buch der Bilder*, in drei Ausgaben 1902, 1906 und 1909 immer weiter angereichert, ist das erste Dokument dieses artistischen Bemühens. Rilke gibt sich selbst endlich als entbehrlich auf: erst damit findet er zu Jahrhundertbeginn seinen unverwechselbaren Stil. Das lyrische Ich, das im *Stunden-Buch* seine Ekstasen zelebriert hatte, indem es virtuos mit den Bildern jonglierte, tritt zurück und setzt die Bilder an ihren vorbestimmten Platz zurück. Die richtige Setzung wird durch richtiges Sehen ermöglicht. Im Akt des Sehens ist der Dichter nur noch Medium der Dinge. Die Erfahrung von Paris und die Existenz im Bannkreis des großen französischen Bildhauers Rodin fördern diesen Vorgang und bringen ihn zum krönenden Abschluß: 1907 und 1908 erscheinen die beiden Bände der *Neuen Gedichte*.

Rilkes *Neue Gedichte* markieren nicht nur den Höhepunkt der Lyrik des wilhelminischen Zeitalters, sondern einen der Höhepunkte der deutschen Lyrik überhaupt. Es sind, um damit zu beginnen, Gedichte von einer bis dahin un-erhörten Genauigkeit. Diese Genauigkeit ist nur sehr unvollkommen mit dem Hinweis auf Rodin erklärt, dessen skulpturalen Stil Rilke zum Vorbild nahm. Die «Materialien» des Bildhauers und des Dichters sind zu verschieden, als daß direkte Übernahmen möglich wären. Rilke will «geschriebene Dinge

– Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen». Aber auch wo Rilke «gegenständliche» Themen wählt – und er tut es in den meisten der *Neuen Gedichte* –, ist im Akt der Deskription immer schon, eben vom Wortmaterial her, ein spirituelles Element enthalten. Es bezeichnet den Rang Rilkes, daß er diese Spiritualität, ein Erbe Nietzsches, innerhalb der *Neuen Gedichte* nie vereinseitigt oder gar isoliert. Nur in sinnlicher Form, unlösbar eingebunden in die Welt der Dinge und Körper, in Gesten, in Bewegungsvorgänge, tritt es in Erscheinung. Nicht nur vollkommene Gegenständlichkeit, auch vollkommene Gegenwärtigkeit ist damit erreicht. Das muß hervorgehoben werden, weil die Themen der *Neuen Gedichte* überwiegend «historisch» sind: Antike, biblische Welt und Mittelalter werden vorgeführt, teils in überlieferten Gestalten und Figurenkonstellationen, teils in bereits vorgeformten Bild- und Bauwerken. Das ist, in weit radikalerem Maße als in Georges *Büchern*, ein Hereinnehmen geschichtlich überlieferter, verfügbarer Bildwelten in eine höchst moderne Bewußtseinslage. So ergeben sich innerhalb der *Neuen Gedichte* keinerlei Unterschiede zwischen den Versen mit «historischer» Thematik und den Versen, in denen das moderne Paris mit seinen Schrecknissen und Schönheiten, die ihrerseits nichts als verborgene Schrecknisse sind, beschrieben wird.

Für seine lyrischen Beschreibungen bedient sich Rilke einer Sprache, die er in anderthalb Jahrzehnten zu einem alles leistenden Instrument emporgezüchtet hat. Das Vokabular ist manieristisch insofern, als Rilke mit Vorliebe das unerwartete Wort und insbesondere das unerwartete Beiwort wählt. Dadurch erzeugt er Dissonanzen, die dem Ohr, sobald es sich daran gewöhnt hat, als Gewinn einer neuen, subtileren Harmonie erscheinen. Man kann durchaus von einer spezifischen «Kompositionstechnik» Rilkes sprechen. Die syntaktische Fügung der Verse ist variationsreich, weitgespannte, sich über mehrere Zeilen wölbende Sprachbögen herrschen vor. Synkopenreichtum drängt den Vers permanent in Prosanähe und gibt ihm Konsistenz. Auch Frage- und Möglichkeitsformen nutzt Rilke als Mittel lyrischer Innovation. Das bewußte Herunterspielen der Aussage bis zur Beiläufigkeit dient äußerster Intensivierung. Etwa in den drei vierzeiligen Strophen des Wiedertäufergedichts «Der König von Münster»: «Der König war geschoren; / nun ging ihm die Krone zu weit / und bog ein wenig die Ohren, / in die von Zeit zu Zeit / gehässiges Gelärme / aus Hungermäulern fand. / Er saß, von wegen der Wärme, / auf seiner rechten Hand, / mürrisch und schwergesäßig. / Er fühlte sich nicht mehr echt: / der Herr in ihm war mäßig, / und der Beischlaf war schlecht.» Verse von solch lässiger und verwegener Meisterschaft sind von keinem deutschen Lyriker mehr geschrieben worden, auch nicht von Bertolt Brecht. Noch das Diffuseste wird – und darin kulminiert Rilkes Können – mit Genauigkeit gesagt. «Dieser große Lyriker hat nichts getan, als daß er das deutsche Gedicht zum ersten Mal vollkommen gemacht hat»,

äußerte ein allen Superlativen so ungeneigter Kritiker wie Robert Musil und wies Rilke zugleich «den Jahrhundertzusammenhängen der deutschen Dichtung» zu[51]. Die Vollkommenheit Rilkes, wie er sie mit den *Neuen Gedichten* erreicht, ist werk-, ja versimmanent. Das meinte, wenn auch gegenteilig gewendet, Gottfried Benn, wenn er Rilke eine «dürftige Gestalt», aber einen «Born großer Lyrik»[52] nannte. Rilke selber sah, am eindringlichsten in den Schlußzeilen der «Rosenschale», die eine Poetik in nuce ist, sein lyrisches Verfahren als ein Verwandeln der Welt insgesamt in Innenwelt, weniger noch: «in eine Hand voll Innres».

Rilkes unverwechselbarer Stil ist das Resultat einer radikalen Entpersonalisierung. Rilkes großer Gegenspieler als Lyriker ist Rudolf Borchardt. Er gewinnt seinen unverwechselbaren Stil durch rücksichtslosen Einsatz der eigenen Person. Nachdem alle Versuche als gescheitert gelten dürfen, andere Lyriker des wilhelminischen Zeitalters, insbesondere die Träger einer «Botschaft», gegen Rilke auszuspielen, bleibt einzig Rudolf Borchardt als Komplementärfigur. Er ist kein «Born großer Lyrik», sondern eine unerschöpfliche Energiequelle, die, vulkanisch, nicht nur Lyrik auswirft, sondern, wie bereits erörtert, auch Prosa, große zeitübergreifende Rede. Bei Borchardt kommt, wie schon bei George, ein hochgespannter Wille zum Tragen, nicht ein das Gedicht von innen her perfektionierender Kunstwille, wie ihn Rilke besaß, sondern ein Wille, der ein Ziel vorauswirft und diesen Vor-Wurf dann produktiv einzuholen versucht. Borchardts Ziel war nicht das perfekte, sondern das absolute Gedicht. Es ist leicht, Borchardt Härten, Ungenauigkeiten, Brüche in der lyrischen Diktion vorzurechnen. Seine eigenen Worte über Georges *Siebenten Ring* ließen sich auf ihn selber zurückwenden. Erschwerend kommt hinzu, daß Borchardts lyrisches Werk, an den «architektonischen» Forderungen der Epoche gemessen, fragmentarisch ist, allerdings in dem höheren, höchsten Sinne, daß jedes Fragment unvermindert die Substanz des Ganzen enthält. Bei unerhörtem handwerklichen Können fehlte Borchardt doch der Werkwille, den zumal George, Gedichtband um Gedichtband fügend, besaß, auch die Werkgeduld Rilkes, der warten konnte, bis sich ein neuer Band auf einer neuen Stufe des Könnens wie von selber fügte. Um die Jahrhundertwende hat Borchardt seine Verse nur sporadisch herausgebracht, in Privatdrucken und in Zeitschriften. Erst im nachhinein erschienen 1920 die *Jugendgedichte*, 1924 die *Vermischten Gedichte* aus den Jahren 1906 bis 1916 in Buchform.

Eben jener Unwille aber, sich im «Fügen» von Werken zu beruhigen, weist Borchardt gegenüber George und Rilke als den Moderneren aus. Man darf sich von Borchardts fanatischem Traditionalismus nicht irreführen lassen. Er ist eher Frucht als Grundlage dieses Unwillens. Das hat ein so scharfsinniger Kritiker wie Theodor W. Adorno richtig erkannt[53]. Borchardt steht den Ding- und Bildgedichten seiner großen Zeitgenossen skeptisch gegenüber. Er

zweifelt, ob ein Zurücktreten des Dichters, sein reines und restloses Aufgehen in den Stil, in das Artefakt, möglich sei. Lyrik sei Inkarnation einer großen Seele im Wort, nicht aber, wie er kritisch wittert, Mißbrauch der Seele als Medium der Dingwelt. Von der Borchardtschen Gegenposition aus wird der «Materialismus» der Lyrik Georges und Rilkes deutlich. Die kultischen Überhöhungen, die George versucht, die ästhetischen Verfeinerungen, die Rilke gelingen, erscheinen plötzlich als Emanationen einer Materie, der die Verwandlung nicht geglückt ist. Doch darf man die Gegensätze nicht überfordern. Wenn Borchardt in der Intensität, mit der Seelisches zum Ausdruck gebracht wird, das Maß aller Lyrik sieht, so berühren sich seine Forderungen eben doch wieder mit George und Rilke, wenn nicht mit deren Voraussetzungen, so doch mit deren Resultaten, mehr noch: sie legitimieren im voraus den Expressionismus, dem Borchardt dann später mit unverhohlener Aversion begegnete. Die dezidierten «Seelendichter» des wilhelminischen Zeitalters allerdings, Flaischlen, Busse und Salus etwa, auch noch den Rilke bis zum *Stunden-Buch*, darf man nicht mit Borchardt vergleichen: sie verschwinden neben ihm, werden von seinem Werk absorbiert.

Das lag nicht zuletzt daran, daß Borchardt sich als junger Lyriker die besseren Meister und Muster wählte. An seinen *Jugendgedichten* zumal lassen sie sich ablesen. Da ist Algernon Charles Swinburne, den er kongenial übersetzte, da ist Robert Browning und seine Kunst des lyrisch-dramatischen Monologs, da ist die altfranzösische und provenzalische Dichtung, als deren Dolmetsch sich Borchardt fühlte und von der er eine Formgesinnung von rücksichtsloser Strenge entlehnte, da ist die mittelhochdeutsche Lyrik und ihr Themen- und Formenschatz, aus dem er sich das Tagelied, aber auch die Verserzählung vollkommen anverwandelte. Formwahl ist bei Borchardt immer zugleich ein unausweichlicher seelischer Zwang. Das hat nichts mit Anempfindung, mit Stilimitation, mit Epigonentum zu tun, wie man geglaubt hat, längst bevor im Dritten Reich über Borchardt als Juden der Stab gebrochen wurde; das war eben jene «Inkarnation» der Vergangenheit in einer höchst gegenwärtigen großen Seele, wie sie Stefan George nie vollkommen gelang und wie sie bei geringeren Geistern wie Alfred Schuler durchweg ins Absurde umgeschlagen war. Dabei sind die *Jugendgedichte*, auch die *Vermischten Gedichte*, formal von einer außerordentlichen, wenn auch stets traditionell rückgebundenen Vielfalt. Vom einfachen Strophenlied über Sonette und Oden bis zu komplizierten Gebilden wie der Sestine und anderen strophischen Großformen reicht die Skala. Diese Formen sind bei Borchardt stets an spezifische seelische Inhalte geknüpft, am eindringlichsten in einer Reihe von fünf Elegien, die, zur Jahrhundertwende in der Zeitschrift *Die Insel* veröffentlicht, in personaler wie epochaler Hinsicht die zentralen Positionen der *Jugendgedichte* einnehmen.

Jede der fünf Elegien ist auf einen bestimmten Seelenton hin angelegt. Gerade die Gattung der Elegie, deren Definition seit alters her formal und thematisch vermischt und verwischt war, bot sich für dieses Verfahren an. Die «Heroische Elegie» ist in Oktaven abgefaßt, dem Versmaß des italienischen Renaissanceepos. Der Einsatz ist feierlich, märchenhaft und, wie fast überall im Frühwerk Borchardts, atmosphärisch von Swinburne, syntaktisch von Browning eingefärbt: «Im Blauen winkte mir ein sanftes Land / Ich war an Stimmen alter Zeit verloren – / Ein Vogellied, das ich von je gekannt, / Drang neu und schlang sich fremd zu meinen Ohren. / Wem singst du, Kehle, Vogel Ungenannt, / dem Weisen dumpf, und tränenvoll dem Toren? / Wer hat mich zu verführen dich gesandt?» Aber allmählich wandelt sich die satte strophische Form zum Gefäß für den unmittelbar-zerstörerischen Ausdruck rasender Liebesqual. Das Land Nirgendwo sinkt zurück, die gegenwärtige Seele in kreatürlicher, von keinerlei Bildern und Träumen geschützter Nacktheit steigt auf. Lyrik ist Wortwerdung extremster innerer Spannungen. Die «Melodische Elegie» ist in Terzinen aufgezeichnet. Der Einsatz ist gesellig, fast gesellschaftlich: der festliche Tanzsaal ist der Ort der Begegnung der Liebenden. Rasch aber weitet sich die Leidenschaft aus, greift über das Zwischenmenschliche hinaus und reißt das Gefüge der Welt in sich hinein. Jede seelische Spannung und Zerrung wird syntaktisch exakt nachvollzogen, das Melodische, im Titel proklamiert, erweist sich als Resultat der in der Elegie perpetuierten Dissonanzen. Parallelen hat das nur in den Sinfonien Gustav Mahlers. Die «Saturnische Elegie», in Terzinen ohne festes Reimschema, weist – in eindeutiger Wendung gegen George und dessen Musikfeindschaft – der Musik die höchste Rolle zu. Musik ist der vollkommenste Ausdruck der natürlichen Welt, Musik ist das Medium, das es den Göttern und Magiern ermöglicht, sich in der Natur einzunisten. Die Elegie, auch sie überreich an ins Zeitlose transponierten Motiven des Jugendstils, gipfelt in der Beschwörung des Zauberreiches Avalun. Demgegenüber beschwört die «Pathetische Elegie», in Distichen, hinter der Welt des Traumes das Reich der Schatten und des Todes. Es herrscht das Zwielicht zwischen Tag und Nacht. Die «Idyllische Elegie» schließlich, in sanften leichthinströmenden fünffüßigen Trochäen, hat Borchardt nicht in die Sammlung der *Jugendgedichte* aufgenommen. Sie ist notwendiger Bestandteil der Elegien-Reihe, genügte aber seinen inneren Ansprüchen nicht, weil sie eine entspanntere, glückhaftere Seelenlage formulierte. Nur das Äußerste aber zählte. Mehr als dieser Einsame, dem Absoluten Verschworene hat auch der Expressionismus, der Stilmittel Borchardts popularisierte und zum Programm erhob, nicht vermocht.

EXKURS I

Große Versdichtungen

Monumentale Formgesinnung, sei diese nun politisch oder ästhetisch determiniert, begegnet in der Ära Bismarcks ebenso wie im wilhelminischen Zeitalter. Sie ist eine Konstante der deutschen Literatur seit 1871. Die Geschichtsromane von Felix Dahn und Gustav Freytag, der München-Zyklus von Michael Georg Conrad, der Berlin-Zyklus von Arno Holz, die Romantrilogien von Johannes Schlaf, die überdimensionalen Zeitromane von Karl Bleibtreu und Otto Julius Bierbaum: in ihnen allen hat sich diese monumentale Formgesinnung, hat sich, ins Epochale gewendet, der Zwang zur Großform niedergeschlagen. Daß ausgerechnet die ehrgeizigsten Versuche, nämlich die Zyklen von Conrad und Holz, Fragment blieben, widerlegt die hier waltende Gesinnung nicht, sondern bestätigt sie gerade im Akt des Scheiterns. Formzwang ist immer auch Formutopie, aufs Unerreichbare zielend und noch im Nichterreichten das Unerreichbare dokumentierend. Diese Bewegung greift weit über Roman und Drama hinaus und bindet auch die Versdichtung in sich ein.

Dabei wirken althergebrachte Impulse mit. Das Epos, so sehr es gesamtliterarisch durch den Roman substituiert worden war, war um 1871 gattungsspezifisch immerhin noch so lebendig, daß seine Elemente in den Dienst dieser Formgesinnung gestellt werden konnten. Das Bewußtsein, daß das Epos in der Hierarchie der Gattungen den ersten Rang einnehme, wirkte, so wenig es durch bedeutende epische Leistungen noch gestützt wurde, untergründig durchaus weiter, und von diesem Bewußtsein zehrten die Dichter, die sich an Epen wagten. Dabei ergaben sich Umschichtungen. Der Ehrgeiz der Epiker, formgebunden wie er war, beeinflußte auch die Inhalte. Da die empirische Wirklichkeit für die Gestaltung genuin epischer Dichtungen weder die Basis noch den Stoff bot, verwandelte man die epische Großform zum Vehikel für alte und neue Mythen, die man rücksichtslos über die Wirklichkeit schichtete. So wurde Formzwang zum Stoffzwang, bis schließlich große Form und mythischer Stoff nur noch gemeinsam denkbar waren. Das ist ein hochgradig artifizieller Vorgang, der hochgradig artifizielle Resultate zeitigte. Besonders deutlich wird dies durch die Tatsache, daß gerade in derartigen großangelegten Versdichtungen die tragenden und treibenden Kräfte der Epoche oft stärker zum Ausdruck kommen als in den weit moderneren zeitadäquaten Romanen und Dramen überdimensionalen Formats.

Dafür liefert bereits die Literatur um die Zeit der Reichsgründung Beispiele: Hermann Lingg, Wilhelm Jordan und Graf Adolf Friedrich von Schack ver-

stehen sich selber weitgehend noch als Epiker von altem Schrot und Korn, bereiten aber auch schon die Versdichtung vor, die auf ästhetischem Wege die hybride Schöpfung von Mythen wagt. In den Jahren 1866 bis 1868 veröffentlicht Hermann Lingg in drei Bänden die erste Ausgabe seiner epischen Dichtung *Die Völkerwanderung*. Ein Vierteljahrhundert intensiver Weiterarbeit zeitigt die zweite Fassung von 1892. Das darf als symptomatisch gelten. Das Epos kann nicht mehr rundweg gelingen, nicht als erster Wurf, aber auch nicht als spätes Resultat unablässiger artistischer Mühen. Auch die Zweitfassung ist nur Stufe, Durchgangsstufe. Weitere Stufen sind denkbar, ja ergeben sich als unabweisliche Forderung aus Art und Anlage des Werkes von selber. Die gesamte Existenz des Dichters steht im Zwang der Großform. Einzig sein Tod kann den Arbeitsprozeß beenden. Das wird sich beim *Poggfred*, beim *Phantasus*, beim *Nordlicht* wiederholen.

Lingg wählt, geschichtsbesessen wie nur einer, die Völkerwanderung zum Thema, weil er an diesem Thema den Abstieg einer alten und den Aufstieg einer neuen Welt aufzeigen kann. *Die Geschichte des Verfalls und Untergangs des römischen Weltreichs* von Edward Gibbon ist seine Hauptquelle. Wie Dahn und Freytag auch, färbt Lingg seine Stoffmassen mit Darwinschen Gedankengängen ein: die Germanen vernichten im Kampf ums – historische – Dasein Rom. Franz Koch hat darauf hingewiesen, daß der vorgegebene Stoff der Tendenz Linggs in die Quere komme; denn gerade die Germanenvölker, denen die Zukunft gehöre, gingen in diesem Kampf zugrunde[54]. Dieser innere Widerspruch gibt auch den aktuellen Zeitbezügen etwas Doppeldeutiges, Doppelsinniges. Die in Analogie zur Weltgeschichte gesehene deutsche Geschichte seit 1871 steht unter unguten Sternen. Das läuft dann paradoxerweise auf eine Denunziation von Geschichte insgesamt hinaus. Die pessimistischen Untertöne, wie sie sich in den zeit- und themengleichen Romanen Dahns finden, durchsetzen Linggs Epos ganz und gar. In fünfundzwanzig aus Stanzen gefügten Gesängen reiht Lingg Bild an Bild. Jedes Bild wird mit detailtrunkenem Fanatismus ausgemalt, so daß eine imaginäre Galerie von Geschichtsgemälden entsteht, die das von der Malerei der Epoche Geleistete übertrumpft. Aber diese nur gedachte Historienmalerei stürzt schließlich, Bild um Bild, zusammen in auswegloses Dunkel. Was sich als Epos gab, war nichts als ein magischer Akt.

An der Epochenwende von 1870/71 versucht sich auch Wilhelm Jordan (1819–1904) als Epiker. Aber Jordan verfährt anders als Lingg. Der literarischen Fixierung imaginärer Bilder vertraut er nicht mehr allein. Das Fixierte muß wieder in Klang umgesetzt werden. Jahrelang ist Jordan durch Europa und Amerika gereist und hat seine epischen Dichtungen selber vorgetragen. In den *Epischen Briefen* von 1876 hat er sein Verfahren theoretisch begründet und abgesichert. Es versteht sich von selber, daß sich Jordan auf die alten

Epiker, die auch Rhapsoden gewesen seien, beruft. Demgegenüber sollte aber nicht vergessen werden, daß Jordan auch frühe Erfahrungen als Redner im Frankfurter Parlament in seine Epik einbringen konnte, daß er, heißt das, gerade als reisender Rhapsode sehr gezielt das zeitgenössische Publikum ansprach. Jordans Hauptwerk sind die *Nibelunge*. Der erste Teil, *Sigfridsage*, erschien 1868, der zweite Teil, *Hildebrants Heimkehr*, 1874. Beide Teile – Jordan nennt sie «Lieder» – haben erst in zahllosen Vortragsabenden ihre «literarische» Gestalt gewonnen. Die existentielle Bindung des Formzwangs ist damit auch bei Jordan eindeutig.

Zeit- und stoffgeschichtlich stehen Jordans *Nibelunge* in Parallele zu Wagners *Ring des Nibelungen*. Diese Parallelität ist tiefer gegründet, als man bisher erkannt hat. Beide, Jordan und Wagner, setzen als durch und durch politische Naturen Zeitgeschichte in Mythologie um, und zwar so, daß die Mythologie, spiegelbildlich, wieder auf die Zeitgeschichte zurückweisen und zurückwirken kann. Dieser Zug ist bei Jordan, dem ehemaligen Parlamentarier, sogar ausgeprägter als bei Wagner. Beide verfügen über ihren Stoff mit vollkommener Freiheit. Dieser Freiheit haften gerade bei Jordan fatale Züge von Willkür an. Aus seiner Mißachtung des alten Nibelungenliedes hat Jordan nie ein Hehl gemacht. Gottfried Keller hat ihm das als unverzeihliches Fehlurteil einer «hirschledernen Seele»[55] angekreidet. Wie Wagner stützt sich Jordan vornehmlich auf die nordischen Quellen und fächert sie in die Geschichte von vier Familien auf: der Nibelunge, der Wölsunge, der Wülfinge und der Jörmunrek-Sippe. Wie Wagner verwendet Jordan den Stabreim, den er virtuos variiert, ohne doch auf die Dauer ermüdenden Schematismus vermeiden zu können. Wie Wagner ist Jordan Praktiker, publikumssüchtig und wirkungstüchtig. Wagner hat sich einmal in einem Augenblick der Mutlosigkeit eine unsichtbare Bühne für seine Musikdramen gewünscht. Jordan geht den einfacheren Weg: er verzichtet von vornherein auf die Bühne und vertraut der Suggestionskraft der Worte, mit denen er eine unsichtbare Bühne vor seinen Zuhörern aufbaut. Damit gewinnen, epochal gesehen, Jordans *Nibelunge* den Charakter eines Substituts. Wer nicht nach Bayreuth reisen kann, um dort Wagners *Ring des Nibelungen* zu hören und zu sehen, zu dem kommt der Rhapsode Jordan und liefert in einer Ein-Mann-Vorstellung ein ähnlich geartetes maximales Kunsterlebnis. Auch bei Jordan ist das, was sich als Epos gibt, ein magischer Akt.

Schwieriger zu bestimmen sind die Bemühungen des Grafen Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) um die Versdichtung großen Formats. Weder epochal noch national-literarisch ist Schack festzulegen. Zunächst einmal zählt er zu den bedeutendsten Übersetzern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein Vermittler, der an grenzsprengender Kraft nur mit Karl Hillebrand verglichen werden kann. Die Lebenserinnerungen *Ein halbes Jahrhundert* (1888) und die

ebenfalls an der Wende von der Ära Bismarcks zum wilhelminischen Zeitalter veröffentlichten Essaybände *Pandora* (1889), *Mosaik* (1891) und *Perspektiven* (1894) dokumentieren am eindrucksvollsten Schacks weltweiten Horizont. Schacks epische Dichtungen stehen in permanenter Wechselbeziehung zu seinen Übersetzungen. Sie halten die gleiche feierlich-gelassene Höhe des Tons, sie bedienen sich der gleichen Formen, sie bestechen durch die gleiche Virtuosität in Wortwahl und Strophenbau. Vergangenheit ist für Schack, wie er in seiner Autobiographie bekennt, dauernde Gegenwart. Daß er damit kein Plädoyer für den Historismus ablegt, hat er in den siebziger Jahren durch vier großangelegte Versdichtungen bewiesen: *Durch alle Wetter* (1870), *Lothar* (1872), *Nächte des Orients oder Die Weltalter* (1874) und *Ebenbürtig* (1876). Schack selber hat sein Unbehagen darüber ausgedrückt, daß man diese Dichtungen in Ermangelung eines anderen Begriffs als Epen bezeichnet habe. Sie gehören zwei verschiedenen Formtypen an: *Durch alle Wetter* und *Ebenbürtig* sind in Stanzen, *Lothar* und *Nächte des Orients* in variablen Versmaßen abgefaßt. Schack hat sich heftig gegen die Herleitung des ersten Formtyps von den Verserzählungen Lord Byrons gewandt; dieser Formtyp sei eine Adaption romanischer, vor allem italienischer Vorbilder.

Durch alle Wetter und *Ebenbürtig* werden denn auch als «Romane in Versen» ausgewiesen: in der Tat entspricht die Erzählsubstanz der des gängigen Abenteuer- und Gesellschaftsromans. Die Welt der modernen Technik ist bereits voll integriert. Durch die Darbietung in klassischen Stanzen, die Schack virtuos beherrscht, erfolgt – im paradoxen Gegeneinander von Stoff und Form – eine Ironisierung dieser Substanz. Die vollkommen freie Verfügung über jeden beliebigen Stoff, von Liliencron im *Poggfred* zur Höhe geführt, findet sich bei Schack entscheidend vorgeprägt. Anders sind die Werke in variablen Versmaßen beschaffen. In ihnen geht es nicht um die ironische Brechung von Gegenwartsstoff in einer vorgegebenen Form. Vielmehr sollen Entwicklungen aufgezeigt werden, in *Lothar* die Entwicklung eines Einzelnen, eines Geheimbündlers, der in schlimmen Abenteuern seine große Seele bewähren muß, in *Nächte des Orients* die Entwicklung der Menschheit insgesamt. In der Reihung farbensatter Bilder erinnern Schacks *Nächte des Orients* an Linggs *Völkerwanderung*. Und doch ist da ein essentieller Unterschied. Bei Lingg stürzt die Bilderflucht schließlich in sich zusammen; die Beschwörung der Geschichte endet in deren totaler Negation. Nicht so bei Schack. Die Bilderflucht, deren Schöpfung auch bei Schack ein magischer Akt ist, öffnet sich in die Zukunft hinein. Der Träumende, der seine Galerie von Geschichtsgemälden aufbaut, denkt sie sich in immer lichterer Farbgebung in die Zukunft hinein verlängert. Innerhalb der epischen Dichtung selber vollzieht sich das als eine Art von Kreisbewegung. Die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft treibt den Dichter zunächst immer weiter nach Osten; von dort heimgekehrt,

sieht er in der Reichsgründung die Garantie für die Realisierung eben dieser lichtgesättigten Zukunft. Das beweist, wie sehr ein rein politischer Akt unter menschheitlichen Aspekten gesehen werden konnte. Dadurch gewann das epische Gedicht zwar nicht seine empirische Basis, wohl aber seine epochale Verbindlichkeit zurück. Das wirkte als Impuls weiter.

Schon in den achtziger Jahren griff ein Autor der jüngeren Generation, Heinrich Hart (1855–1906), Anregungen Schacks auf. Auch Hart will eine monumentale Versdichtung schreiben, die die Gesamtentwicklung der Menschheit zum Thema hat. Die Bedenken Schacks, was die Verbindlichkeit des Epos als Form betrifft, teilt Hart nicht. Er nennt sein auf vierundzwanzig Gesänge projektiertes Großwerk, *Das Lied der Menschheit*, unerschrocken ein «Epos». Der «Alltagsmeinung», daß das Epos «zu den absterbenden Lebewesen» gehöre, gälte es energisch entgegenzutreten. Die Widmung Heinrich Harts an seinen Bruder Julius beginnt: «Du weißt, wie ich seit Jahren davon träumte und danach trachtete, eine Dichtung zu schaffen, welche die gesamte Entwicklung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart herauf und damit zugleich die gesamte Natur, alle Typen und Charaktere des Menschentums umspannen sollte. Der Traum wurde Wollen, das Wollen Idee, die Idee Plan und der Plan Versuch.» Die modernen Wissenschaften stellen, so glaubt Hart, das Material bereit, das nun nur noch verarbeitet werden müsse. Mehr noch: Hart vertraut stillschweigend darauf, daß die Erkenntnisse der Entwicklungsgeschichte und der Seelenkunde das «ideale Band» zwischen den vierundzwanzig Gesängen sein würden. Gerade weil er sich theoretisierend von der Entwicklungsgeschichte absetzt, der Seelenkunde dagegen verschreibt, wird die doppelte Bindung deutlich. Arno Holz sollte sie wenig später besser nutzen. Schon von dem geplanten Umfang her war Harts *Lied der Menschheit* auf Scheitern hin angelegt. Da ging es Heinrich Hart nicht anders als gleichzeitig Michael Georg Conrad. Nur die ersten drei Gesänge wurden vollendet: *Tul und Nahila* (1886), *Nimrod* (1888) und *Mose* (1896).

Für *Das Lied der Menschheit* wählt Hart als Versform jambische Fünfheber in Reimpaaren, die er erstaunlich abwechslungsreich handhabt. Völliger Verzicht auf strophische Gliederung, wie sie für Lingg und Schack noch eine Selbstverständlichkeit war, soll den epischen Fluß gewährleisten. Darin ist Hart, der Jüngere, naiver als die beiden Altmeister. Naiver ist er auch in der Monumentalität des Gesamtprojekts, dessen Ausführung die Kräfte eines einzelnen Autors mit Notwendigkeit überstieg. Jeweils acht Gesänge sollten zusammengefaßt und das Epos dadurch zu einer formal und thematisch ausgewogenen Trilogie gestaltet werden. Der erste Teil sollte von den Anfängen der Menschheitsgeschichte über die Antike und die Zeitenwende bis in die frühchristliche Ära geführt werden. Der zweite Teil sollte bei den alten Ger-

manen beginnen und bei Luther und Kepler als den Kündern einer neuen Zeit enden. Der dritte Teil sollte mit dem amerikanischen Freiheitskrieg einsetzen und die moderne Geschichte über das Zeitalter des Materialismus und der «sozialen Frage» hinaus bis in die Zukunft des Jahres 3000, ja bis ins Zeit- und Ortlose überhaupt verlängern. Das sind Dimensionen, die episch nicht mehr realisierbar waren, vor allem dann nicht, wenn man von Harts Voraussetzungen ausging. *Das Lied der Menschheit* verfolge, so hat Hart hochgemut konstatiert, einen doppelten Zweck: «Nicht nur von der Menschheit soll es handeln, sondern die Menschheit soll überhaupt erst in dem Liede und durch das Lied gleichsam körperlich in Erscheinung treten.» Das ist ohne alle Ironie gesagt. Gerade dadurch aber konnte nun auch Heinrich Hart Anstöße geben, nämlich: zum Aufreißen von Perspektiven gleicher Größenordnung unter anderen Voraussetzungen. Bevor das möglich war, mußten Setzung und Nicht-Setzung des Epos als Form noch ein letztes Mal stellvertretend vollzogen werden.

Dieser Vorgang ist an zwei Dichter, Carl Spitteler (1845–1924) und Detlev von Liliencron, geknüpft. Spitteler, ein Schweizer, schreibt epische Dichtungen, weil er an die Gültigkeit des Epos als Form glaubt, Liliencron betätigt sich als Epiker, weil ihm diese Form suspekt ist, weil er aber eben darum innerhalb derselben seiner Laune freiesten Raum geben kann. Spitteler hat die Vermutung aufs entschiedenste von sich gewiesen, seine epischen Dichtungen seien ironisch oder gar parodistisch gemeint; in ihnen seien auch nicht die minimalsten Bestandteile von Ironie oder Parodie aufzuspüren. Ganz anders – gleichzeitig – Liliencron: bis in die letzten Winkel seines Werkes hinein wimmele es von ironischen und parodistischen Elementen. Ironie und Parodie seien für ihn nicht nur entscheidende Schaffensantriebe gewesen; diese Antriebe seien auch restlos ins Werk überführt worden. Diese Polarisierung vollzieht sich in den neunziger Jahren, in denen beide Dichter ihren großen Versdichtungen die erste Form geben: Liliencrons *Poggfred* erscheint erstmalig 1896, Spittelers *Olympischer Frühling* erstmalig in vier Bänden zwischen 1900 und 1905.

Liliencron begnügt sich nicht mit dieser Erstfassung seines «kunterbunten Epos in zwölf Cantussen». Das überrascht nicht, geht es Liliencron doch nicht um die endgültige Setzung einer epischen Großform, sondern um deren spielerische Aufhebung. 1904 wird *Poggfred* im doppelten Umfang von vierundzwanzig «Cantussen» vorgelegt, 1908 nochmals erweitert im Umfang von neunundzwanzig «Cantussen». Dabei ist, in weit höherem Maße, als es bei Linggs *Völkerwanderung* der Fall war, jede erreichte Fassung nur Durchgangsstufe. Bei Arno Holz und Theodor Däubler wird uns dieses Verfahren in nochmaliger Steigerung begegnen. Aber auch Spitteler, was seiner total unironischen Formgesinnung wegen schon überraschender ist, gibt sich nicht

mit der Erstfassung zufrieden. 1910 folgt eine überarbeitete Zweitfassung des *Olympischen Frühlings* in zwei Bänden. Während Liliencron sich vorwiegend der Stanze bedient, wie Schack in seinen beiden «Romanen in Versen», und nur gelegentlich auch diese Form durch andere Formen wie Terzinen oder Knittelverse in Frage stellt, verwendet Spitteler durchgehend sechsfüßige Jamben in Reimpaaren. Das ist ein fast schockierender Rückgriff auf die epische Diktion des Barockzeitalters, und das um so mehr, als Spitteler dem einzelnen Vers weder die Zäsur inmitten, wie sie der barocke Alexandriner kennt, noch die variable Füllung der einzelnen Takte gönnt. Das paralysiert den epischen Fluß fast völlig.

Selbst ein Parteigänger Spittelers wie Ernst Alker muß einräumen, der *Olympische Frühling* sei «ein Werk, das mit dem Lorbeer der homerischen Epen und den Visionen Dantes wetteiferte, aber kein wirkliches Epos, sondern ein in Verse gesetzter Götterroman größten Formats und blendender Sprachkunst»[16]. Spitteler hat betont, daß in seine große Versdichtung viel autobiographische Substanz eingegangen sei. Das aber heißt, daß es Spitteler noch nicht um die Schöpfung einer neuen Mythologie ging, die der empirischen Wirklichkeit aufgebürdet werden konnte, sondern daß er sich damit begnügte, diese Wirklichkeit in eine alttradierte Mythologie zu projizieren. Dafür spricht die anschauungsgesättigte Landschaftsbeschreibung nach Schweizer Modellen, vor allem aber die Proklamation des Herakles als des erwarteten «neuen Menschen» am Ende des Zwistes zwischen Zeus und Apoll, also zwischen Macht und Geist. Das läuft synchron zu zahlreichen anderen Werken der Jahrhundertwende, das ist in den Voraussetzungen ebenso von Schopenhauer eingefärbt wie in den Erwartungen von Nietzsche. Beides aber steht epischer Haltung entgegen: weder die Denunziation der Wirklichkeit als Wahn noch deren Aufkündigung zugunsten einer Utopie ist epischer Gestaltung förderlich. Am ehesten ließe sich noch der didaktische Impetus als episch fassen, bewirkt er doch, daß jede Figur, jede Situation, jede Handlung beispielhaften Charakter hat. Jede Göttergestalt Spittelers steht für einen bestimmten menschlichen Typus, wie dies schon im homerischen Epos der Fall war. Aber eben hier sieht man nicht, an wen sich diese Lehre wendet, wer, scharf gesagt, davon profitieren soll. «Könnte man das Epos wohl entbehren? / Schwer entbehren würde man das Epos.» Diese seine Worte hat Spitteler dahingehend ergänzt, daß in der Gegenwart das «edle Epos» leider verboten und nur «das Kreisgerichtsassessor-Epos», in dem der Alltagsmensch sein Abbild wiederfinde, erlaubt sei. Spitteler spürt also sehr wohl das Dilemma, in dem er steht.

So hat sich Spitteler auch nicht ausschließlich seinem epischen Werk gewidmet, sondern die Elemente, die er in der Großform zusammenzwingen wollte, auch einzeln entfaltet. Dabei bewies er eine glücklichere Hand. Als Lyriker steht er gleichgewichtig neben Nietzsche und Liliencron. Spitteler entwickelt

einen sehr eigenen Ton von feierlicher, aber nüchterner Beseeltheit. Er hält unbestechlich genau eine mittlere Höhe zwischen thematisch-stofflicher Bindung und beschwingt-bedächtiger Reflexion derselben. Daß Spittelers Gedichte an unmittelbarer Wirkung Nietzsches und Liliencrons Lyrik nicht erreichten, spricht nicht gegen sie. Vor allem in den drei Sammlungen *Extramundana* (1883), *Schmetterlinge* (1889) und *Glockenlieder* (1906) zeigt sich, daß hier die Kleinform liefert, was die Großform nicht zu leisten vermag: das in sich geschlossene und zugleich allseitig offene Kunstgebilde. Wo Spitteler, frei von den Zwängen von Vers und Reim, Erzählsubstanz entfaltet, stimmt er sich bedeutungsvoll in die psychologisch subtilste Erzählliteratur seiner Epoche ein (*Conrad der Leutenant*, 1898, *Imago*, 1906, *Die Mädchenfeinde*, 1907). Erzählerisches Gelingen ist, den Intentionen des Dichters verquer, die Kehrseite des epischen Mißlingens.

Bei Liliencron liegen die Verhältnisse genau umgekehrt. Er hat sich als Erzähler versucht, ist dabei aber immer gescheitert: seine Romane und Novellen fallen samt und sonders noch unter mittleres Niveau. Seine Leistung als Epiker dagegen ist hoch einzuschätzen, selbst wenn man die in diese Leistung wesenhaft eingelassenen eklatanten Fehlleistungen berücksichtigt. Spittelers Epos ist monochrom, Liliencrons Epos polychrom, «kunterbunt», wie er es selber nennt. Daß die mythische Welt, die die Voraussetzung genuiner Epik ist, am Ende des 19. Jahrhunderts gründlich zerstört war, wußte niemand besser als Liliencron aus der permanent in Zerfahrenheit ausufernden Spontaneität seines Welterfassens heraus. So stellt er sein Epos nicht als formales Äquivalent neben die Realität, sondern setzt es aus tausend und abertausend Realitätspartikeln zusammen. Zunächst wird die empirische Wirklichkeit in seinem dichterischen Temperament facettenartig gebrochen, zerlegt, zerspellt, um dann zu neuen Bildern gefügt zu werden, die exakte Spiegelungen eben dieses Temperaments sind. Damit aber kommen Träume ins epische Spiel. Was die Wirklichkeit dem Dichter versagt, kann er im Epos realisieren. Schon bei Liliencron ist die *Phantasus*-Welt voll ausgeprägt, wenn auch ohne die exzessiven Züge, die sie später bei Arno Holz gewinnen sollte. Das liegt wohl nicht zuletzt daran, daß bei Holz der Ort des Träumens reduzierter ist als bei Liliencron: der Dichter in der ärmlichen Dachkammer schweift mit innerer Notwendigkeit weiter aus als der Dichter, der sich auf seinem Jagdschlößchen den Träumen hingibt. Allerdings ist bei Liliencron schon der Ort des Träumens, das Jagdschlößchen, ein Traum, ein Wunsch-Traum.

Liliencrons *Poggfred* ist eine Utopie, die durchgehend an die Realität rückgekoppelt bleibt. Selbst wo Liliencron phantastisch ausschweift und beispielsweise die Großen der Geschichte und der Literatur, Napoleon oder Friedrich den Zweiten, Dante oder Byron, herbeizitiert, um sich unter sie, die doch nur Auswürfe seiner Phantasie sind, zu mischen, ist diese Rückkoppelung

gewahrt. Die Laune Liliencrons ist aber noch nicht so frei, daß er seine epische Welt insgesamt aus sich selber heraus zu ent-werfen vermag. Ihm gelingt, literatur- und stilgeschichtlich gesehen, nur der Durchbruch. Die epische Großform wird, ironisch-parodistisch, von innen her gesprengt, genauer: innerhalb dieser Großform wird die epische Substanz in Un-Ordnung versetzt, so daß sie, gleichsam kaleidoskopartig, zu überraschenden Mustern zusammentritt. Epik wird zum Spiel, das beliebig fortgesetzt werden kann. Dafür sprechen die dauernden Erweiterungen des Werks, die allerdings schon in der Zweitfassung durch bloße Reihung – Liliencron nennt dies «Streifzüge um Poggfred» – in ermüdende Willkür umschlagen. Die Emanation eines neuen, nur innerhalb des Werkes gültigen Mythos aus der personalen Mitte des sich selbst setzenden dichterischen Ichs heraus gelingt Liliencron noch nicht. Er erprobt lediglich diese Möglichkeit, die dann von Arno Holz, Däubler und Mombert ganz, von Pannwitz, Otto zur Linde und Derleth wenigstens ansatzweise verwirklicht wird.

Arno Holz hat nicht nur der neuen Lyrik, der neuen Erzählkunst und dem neuen Drama zum Durchbruch verholfen, er hat auch die bedeutendste große Versdichtung der neueren deutschen Literatur geschaffen, den *Phantasus*. Der Zwang zur Großform, den wir als Form-Utopie faßten, läßt sich an der Entstehungsgeschichte dieses Werkes ablesen. Keimzelle des *Phantasus* ist eine Gedichtreihe gleichen Namens im *Buch der Zeit*. In seiner elenden Dachkammer in einem Berliner Arbeiterviertel träumt sich ein junger Dichter vor seinem Tode in andere, schönere, reichere Existenzen hinein. Das Elend der Gegenwart gebiert Träume unermeßlichen Glücks. Das läßt sich noch psychologisch auslegen als Fiebervision, auch sozialkritisch als Anklage gegen die Gesellschaft, die den Dichter, den höheren Menschen, ökonomisch verkommen lasse. Diese Elemente werden in der Folge zurückgedrängt; es bleibt die Grundsituation: das dichterische Ich, eingebunden in die unerbittlich von allen Seiten andrängende gegenwärtige Wirklichkeit, entfaltet aus seinem Inneren heraus die Welt insgesamt, räumlich und zeitlich. Ein Prozeß wird damit in Gang gesetzt, der nie abgeschlossen werden kann, der den Dichter sein Leben lang in Bann schlägt. In zwei schmalen Heften legt Arno Holz 1898 und 1899 die Erstfassung des *Phantasus* vor, zarte, exakt gezeichnete Bilder aus den Gegen-Welten von Wirklichkeit und Traum, die man als impressionistisch bezeichnet hat. In ihnen sind die manieristischen Lineaturen und die nuanciert farbigen Flächen des Jugendstils ins Literarische umgesetzt.

Gleichzeitig mit der Erstfassung des *Phantasus* veröffentlicht Holz seine Schrift *Revolution der Lyrik* (1899), in der er seine Theorie des Dichterischen entwickelt. Holz sagt der Strophe und dem Reim radikal ab und plädiert für das Arrangement der einzelnen Verszeilen um eine imaginäre Mittelachse herum. Dadurch sollen sie rhythmisch in sich ausgewogen und strukturell

jeweils auf alle anderen Verszeilen bezogen sein. Schon der *Phantasus* von 1898/99 ist auf diese Weise gefügt, die jede formale und stoffliche Ausweitung und Anreicherung zuläßt. So gewinnt denn der *Phantasus* über die Fassungen von 1916 und 1925 bis hin zur postumen Ausgabe von 1961/62 immer gewaltigere Dimensionen. Von einem Wachstumsprozeß kann man kaum noch sprechen; es ist, alles in allem, ein Wucherungsprozeß. Aber eben das ist, wie bei Holz nicht anders zu erwarten, konsequent. Bei der Gestaltung des Dramen-Zyklus *Berlin* scheiterte Holz, weil der Prozeß schließlich die Grenzen des Dramas als Bühnenform sprengte; die große Versdichtung dagegen gelingt ihm, eben weil an jedem beliebigen Punkte dieses Prozesses das literarische Produkt als Fassung vorgelegt werden kann. Ein fanatisch verfolgter Zahlenschematismus – die einzelne Verszeile müsse aus einer bestimmten Anzahl von Wörtern bestehen – soll den Wucherungsprozeß kontrollieren, setzt ihn aber in Wahrheit nur um so hemmungsloser frei. Während in der Erstfassung das einzelne Wort das gemeinte Ding trifft und exakt fixiert, gehen in den späteren Fassungen die Dinge vor der Überfülle der sie umschreibenden, umkreisenden, umkreiselnden Wörter zu Verlust. Auch die angezielte Großform, zur Größtform aufgetrieben, zerfällt, ist als Form überhaupt nicht mehr erkennbar. Der *Phantasus* ist ein Konglomerat aus Wörtern, die von Wörtern gezeugt sind und ihrerseits ad infinitum Wörter hecken.

Dabei ist das strukturelle Gerüst des *Phantasus* handfest genug. Arno Holz entlehnt es von Ernst Haeckel. Der sich souverän selbst setzende Dichter genügt Holz nicht mehr als zentraler Punkt eines lyrischen Großwerkes. Auch der Kontrast zwischen Wirklichkeit und Traum kann, so weiß er, auf die Dauer nicht tragen. Auf die moderne Naturwissenschaft eingeschworen, macht Holz das dichterische Ich zum Träger des von Haeckel formulierten biogenetischen Grundgesetzes. So wie das einzelne Lebewesen in seiner individuellen Entwicklung die Stadien der Entwicklungsgeschichte seiner Art noch einmal in Abbreviatur vollzieht, so der Dichter die Entwicklung der gesamten Menschheit, ja der Welt schlechthin. Die «Relikte» dieser Entwicklung lägen, so hat Holz beteuert, «kunterbunt» in ihm. Aber anders als Liliencron fügt Holz das «Kunterbunte» zu einer zwingenden, wenn auch labyrinthisch verfilzten Lineatur. Zu Anfang des *Phantasus* greift er sieben Billionen Jahre zurück: als Schwertlilie, deren suchende Wurzeln sich um einen Stern saugen, beginnt seine irdische Entwicklung. Gegen Ende sprengt er das Zeitgerüst in die fernste Zukunft auf: nachdem der Staub seiner Individualität zerstoben ist, strahlt sein Gedächtnis wie ein Stern. Unter naturwissenschaftlichen Vorzeichen und vollkommen eingebunden in deren Denkformen erfolgt aufs neue die «Unendlichkeitssprechung» des Dichters.

Das überrascht, vor allem wenn man berücksichtigt, daß die ästhetisch

determinierte Haltung bei Zeitgenossen von Holz nicht selten in eine Denunziation des Dichters und seiner Ohnmacht einmündet. Es sei an das Insichzusammenstürzen der gigantischen Bilderreihe von Linggs *Völkerwanderung* erinnert. Die Lineatur des *Phantasus* ist autobiographisch. Das entspricht der Struktur vieler Gedichtbände der Zeit, stammen sie nun von Conradi, Dehmel oder selbst von George. Aber die einzelnen Stationen der Autobiographie werden bei Arno Holz nicht individuell ausgedeutet; sie werden vielmehr zu Kristallisationspunkten, an denen Welt-Substanz anschießt. Die Abschnitte der Letztfassung sind überschrieben: «Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt», «Kindheitsparadies», «Fern liegt ein Land», «Über die Welt hin», «Taten und Träume», «Götter und Götzen», «Das tausendundzweite Märchen», «In meine Dachkammer», «Ecce poeta». Der *Phantasus* absorbierte Holz völlig. Doch blieben, trotz zahlreicher grotesker Episoden, polemische Restbestände. Diese gingen in *Die Blechschmiede* ein, eine Literatursatire, die seit der Erstfassung von 1902 einen ähnlichen Wucherungsprozeß durchmachte wie der *Phantasus*. Der Zwang zur Großform war stärker als der Zug zu aphoristischer Knappheit, wie er gerade der Satire als Gattung innewohnt.

Arno Holz konzentrierte seine Schaffenskraft mit bewunderungswürdigem Fanatismus auf den *Phantasus*; daß sich von diesem lyrischen Großwerk ein satirisches Großwerk, *Die Blechschmiede*, abspaltete, tut dem keinen Abbruch, da man für diesen Spaltungsprozeß rein quantitative Gründe anführen könnte. Anders als Holz gehen Däubler und Mombert vor. Bei Däubler lagern sich um ein Großwerk herum mehrere Gedichtbände üblichen Umfangs, die in ständigem Austausch mit diesem stehen. Bei Mombert fügen sich die einzelnen Gedichtbände, ohne daß dies rein formal zum Ausdruck käme, zum Großwerk. Jeder einzelne Band ist Teil eines imaginierten – aber nicht mehr projektierten – monumentalen Ganzen. Beide, Däubler und Mombert, betrachten ihr Großwerk als Lebensaufgabe und setzen schließlich ihre gesamte Existenz damit identisch. Darin ähneln sie Arno Holz, ihrem Zeitgenossen. Auch sie sehen sich als Träger überpersönlicher Kräfte. Aber während Holz von der Basis naturwissenschaftlicher Gesetze aus gleichsam wider Willen zu einem nur individuell beglaubigten «Mythos» des dichterischen Menschen gelangt, verstehen sich Däubler und Mombert willentlich als Mythenschöpfer in mythenloser Zeit. Die gattungsspezifische Frage nach der epischen Großform stellt sich für sie daher strenggenommen nicht mehr. Ihr Drang, mit rein dichterischen Mitteln einen Mythos aufzurichten, führt sie mit Notwendigkeit zu Großformen, die ihnen nichts als Vehikel für Inhalte sind, die anders nicht mehr «befördert» werden können. Formzwang und Stoffzwang gelangen damit zur epochenspezifischen Deckung.

Theodor Däubler (1876–1934) begann in den späten neunziger Jahren mit der Arbeit an seiner Versdichtung *Das Nordlicht*. 1910 erschien in drei Bänden

die Erstfassung, die «Florentiner Ausgabe». Das war an der Schwelle zum expressionistischen Jahrzehnt, und es verwundert nicht, daß Däubler zum Vorläufer und Parteigänger des Expressionismus ausgerufen wurde. Am Ende des expressionistischen Jahrzehnts begann Däubler mit der Umarbeitung des *Nordlichts*. 1921 erschien in zwei Bänden die Zweitfassung, die «Genfer Ausgabe». Die Drittfassung, die in den zwanziger Jahren entstand, die «Athener Ausgabe», ist als Ganzes noch unveröffentlicht; 1956 hat Friedhelm Kemp in einer Auswahl aus Däublers Werken Fragmente dieser Fassung zugänglich gemacht.

Däubler hat, von dem geringen Echo der «Florentiner Ausgabe» bitter enttäuscht, der «Genfer Ausgabe» eine «Selbstdeutung» vorangestellt. «Eine Erläuterung der Idee des Nordlichtes», schreibt Däubler, «wie sie im Gedicht gestaltet wurde, kann nur durch ein paar einleitende, autobiographische Sätze versucht werden. Autobiographisch, in einem gleichnishaften Sinn, ist nämlich auch die Dichtung, besonders in ihrem ersten Teil: sie gibt das Emporleuchten der Vision, ihr Wachstum und Gedeihen, ihre hervorgreifende Verbreiterung.» *Das Nordlicht* ist also nicht einfach ein episches Werk, sondern hat die Werkwerdung seiner selbst zum Thema. Was sich innerhalb der Gesamtanlage als eine Fügung «architektonischer» Blöcke gibt, ist im Kern die Fixierung von Entwicklungsstufen der zentralen lyrischen Figur. Damit aber wird das scheinbar Statische in Bewegung gesetzt. Nicht Vorgänge werden episch gestaltet, sondern ein Weg wird aufgerissen in eine noch unbekannte Zukunft hinein. Dieser Weg wird mit mythologischen Elementen aus den verschiedensten Zeiten und Kulturen gesäumt, aber diese Elemente sind immer nur Wegweiser. Das lyrische Ich – und in seinem Banne der Leser – schreitet durch die Mythen hindurch in den kosmischen Raum. Damit vollzieht sich im *Nordlicht* die Metamorphose von der Mythologie zur Kosmogonie.

Däubler als Dichter des *Nordlichts* läßt sich von dem Grundgedanken leiten, daß in fernster Zukunft die Wiedervereinigung der Erde mit der Sonne bevorstehe. Für Däubler, der in Triest zweisprachig aufwuchs, ist die Sonne, il sole, eine männliche Kraft; das habe, wie er in der «Selbstdeutung» bekennt, schon früh seine «kindliche Privatmythologie» bestimmt. Da der Mensch auch auf der allmählich erkaltenden Erde immer noch Emanation der Sonne sei, stelle diese Wiedervereinigung der Erde mit der Sonne eine Heimkehr, ja eine Krönung kosmischen Geschehens überhaupt dar. Die beiden Teile des *Nordlichts*, «Das Mittelmeer» und «Sahara», präfigurieren diese Heimkehr. Auch das ist ein magischer Akt, wie ihn bereits die Epiker der Gründerzeit vollzogen, aber ein magischer Akt von anderer, höherer Qualität. Magie erfüllt sich bei Däubler nicht in virtuoser Beschwörung farb- und formsatter Bildwelten, die nach dem Beschwörungsakt in sich zusammensinken. Die Bilder werden vielmehr transparent, ihre Optik wird aufgebrochen in den Bereich

bildloser Unendlichkeit. Nichts tut Däubler weniger als Ideen optisch zu konkretisieren; im Gegenteil: mit einer Überfülle von Bildern versucht er zu den Ideen hinzuleiten.

Diese Tendenz, diese Bewegung, dieser Weg: sie werden in der Abfolge der beiden Teile überwältigend offenbar. Im ersten Teil des *Nordlichts* beschwört Däubler die ihm durch zahlreiche Reisen wohlvertraute mediterrane Welt. Seine visionäre Phantasie entzündet sich ganz konkret an Landschaften, Städten, Plätzen, Menschen. So besingt er, auf das Detail konzentriert, aber dieses sofort immer auch spektral auffächernd, Rom, Florenz und Neapel, besonders aber Venedig. Dieser Stadt, die ihm schon als Kind zum «größten Erlebnis» wurde, gelten gleich zwei Partien des ersten Teils; die zweite Partie, die Sonettreihe «Perlen von Venedig», überhöht die ästhetische Erfahrung Platens in eine allumgreifende elementare Erschütterung. Schon in Venedig leuchtet – das begegnet auch bei anderen Dichtern der Epoche, bei Hofmannsthal, Hauptmann, Rilke – wasserzeichengleich die Welt des Orients auf. Im zweiten Teil wird der Schritt in diese Welt gewagt. Die Bilderflut droht überhand zu nehmen: «Die indische Symphonie», «Die iranische Rhapsodie» und «Die alexandrinische Phantasie» speien einen gargantuesken Figurenreichtum aus, aber eben dieser Reichtum erweist sich als Weg zum bildlosen Bild. In immer glühenderen Feuern, im Krater des Ararat, wird schließlich die irdische Substanz eingeschmolzen. Die Elementarwelt triumphiert.

Das ist nicht mehr die Not Nietzsches als eines Menschen, der zu seinem Unheil «Wüsten birgt»; das ist die Wüste als Ort ewigen Heils. «Das Urfeuer will sich des Endes schämen / Und wirkt als Ewigkeit, die sich erweist. / Tief überwunden sind des Zweifels Schemen: / Die Welt versöhnt und übertönt der Geist.» So verkündet Däubler am Schluß des *Nordlichts*. Diese Botschaft zumal wurde von der expressionistischen Generation begierig aufgegriffen. Auch daß Däubler tradierte Vers- und Strophenformen, das Sonett, die Stanze und – in euphorisch gesuchter Nähe zu Dante – die Terzine, zu Trägern seiner Botschaft machte, bestach, zumal er ihre starren Konturen in unerhörtem Maße aufzubrechen, aufzuschmelzen vermochte. Alliteration und Binnenreim werden von Däubler geradezu ausschweifend verwendet. Rhythmisch dominiert der Daktylus. In der Findung neuer, häufig dreigliedriger Komposita ist Däubler unerreicht geblieben. Fast aufdringlich bevorzugt er die Koppelung konkreter und abstrakter Partikel. Dieser Überfluß stilistischer Innovationen hält die Massen seiner Versdichtung – Friedhelm Kemp hat treffend von einem «zyklopischen Massiv»[57] gesprochen – in dauernder Bewegung. Untergründig sind vulkanische Kräfte am Werk: zwangsläufig kulminiert *Das Nordlicht* im Ausbruch eines Kraters. Darin kommen thematisch-materielle und formal-ideelle Struktur vollkommen zur Deckung.

Die Sprachgestik Däublers ist orphisch. Nicht von ungefähr werden die

beiden Teile des *Nordlichts* durch ein «orphisches Intermezzo» («Pan») verklammert. Däubler selber hat sich mit Orpheus identifiziert, dessen Lied auch dann noch im Kosmos, in der Bewegung und Erregung der Sterne, nachwirken werde, wenn es keine Erde mehr gebe. Däubler glaubt an die dingeversetzende und wesenverändernde Kraft der Dichtung. *Das Nordlicht* ist das zentrale Zeugnis für diesen Glauben. Die übrigen Gedichtbände Däublers (*Ode und Gesänge*, 1913, *Der sternhelle Weg*, 1915, *Hesperien*, 1915, *Hymne an Italien*, 1916, *Päan und Dithyrambos*, 1924, *Attische Sonette*, 1924) ordnen sich diesem zentralen Zeugnis zu, auch wenn in ihnen vorzugsweise eines der beiden Hauptthemen Däublers zur Sprache kommt: der enthusiastische Lobpreis der mittelmeerischen Welt. Aber eben das ist der orphische Zug. Er sichert Däubler, objektiv, eine Verbindlichkeit, wie sie den jüngeren Expressionisten, die sich allzu sehr auf ein mythisch-figurativ nicht gebundenes «dichterisches» Weltgefühl verließen, abgeht. Dadurch transzendiert Däublers Dichtung, stilgeschichtlich, die Lyrik der Jahrhundertwende ebenso wie die Lyrik des Expressionismus.

Das gilt auch von Alfred Mombert (1872–1942). Sein dichterisches Gesamtwerk bleibt dem Stil, auch den stilistischen Manierismen, der Jahrhundertwende verpflichtet, ja prägt ihn so stark – und gelegentlich wohl auch so peinlich – aus, daß es als symptomatisch gelten dürfte, wenn es nicht essentiell und funktional vollkommen anders geartet wäre. Bedient sich Däubler aus innerem Zwang heraus der orphischen Gebärde, so Mombert aus fast noch stärkerem inneren Zwang heraus der prophetischen Gebärde. Was bei einem Zeitgenossen Momberts wie Franz Evers modische Attitüde ist, ist bei Mombert unverrückbar wesenhafte Haltung. Mag bei Mombert anfangs auch noch Ehrgeiz und Eitelkeit im Spiel gewesen sein: sobald er seinen eigenen Ton gefunden hat, sind diese allzu menschlichen Elemente eingeschmolzen in einen heiligen Ernst, der weit über menschliches Maß hinausgeht. Der Dichter ist nun nur noch Stimme jenseitiger Kräfte, allem Irdischen und seinen Niederungen entrückt. Ort der Mombertschen Dichtung ist vorzugsweise das Hochgebirge. Der Dichter als Prophet läßt seine Stimme aus der Höhe ertönen. In zeitgeschichtlichem Kontext ist das die Haltung Nietzsches in verabsolutierter Form, zugleich aber die Haltung altjüdischer Religionsstifter und Propheten.

Der Dichter Mombert beginnt ganz und gar unscheinbar mit dem Band *Tag und Nacht* (1894). Kaum je heben sich die Gedichte dieser Sammlung von der gängigen Seelen- und Situationslyrik der Zeit ab, die sie nachtönen. Dann aber entfaltet sich in zehn Jahren das frühe «Gedicht-Werk» (so die Formel, die Mombert für die einzelnen Bände, aber auch für deren Gesamtheit verwendet). 1896 erscheint *Der Glühende*, 1897 *Die Schöpfung*, 1901 *Der Denker*, 1905 *Die Blüte des Chaos*. Diese vier Bände, einer aus dem anderen erwachsen, dürfen als Einheit gesehen und ohne Abstrich als eine der großen

Versdichtungen der Epoche bezeichnet werden. Daß diese große Versdichtung nicht, wie *Phantasus* oder *Das Nordlicht*, nach einem festen Bauplan entstand, widerlegt das nicht. Im Gegenteil: Momberts Gedicht-Werk insgesamt ist gerade darum der schlagendste Beweis für den Zwang zur Großform, weil diese nicht intendiert war, sondern sich aus den dichterischen Impulsen wie von selber ergab.

Auch Momberts Gedicht-Werk entwirft einen neuen Mythos. Aber man zögert, diesen Entwurf als bloßen, von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuch abzutun; auch fällt es schwer, bei Mombert von einer privaten Mythologie zu sprechen. Ohne Frage beweist sein frühes Gedicht-Werk, daß es sich hier um einen Akt mythischer Selbstfindung handelt. Zugleich beweist es, daß in diesem Akt die Person des Dichters zu Verlust geht. Gerade dieser Verlust aber schlägt unmittelbar in Gewinn um. Das Ich, das hochgemut sich selber als neue mythische Figur setzt, wird als Figur zu einer genuin mythischen Kraft. Denn diese Figur steht als Repräsentant des Geistes schlechthin zwischen Chaos und Kosmos. Aus dieser Position heraus – die Titel der einzelnen Bände sagen das fast programmatisch – ist jedes Gedicht, ja jeder Gedichtpartikel, eine Schöpfung: das Chaos formt sich für einen Augenblick zum Kosmos; da der Kosmos aber immer wieder in das Chaos zurückzufallen droht, muß die Schöpfung unermüdlich wiederholt werden. Die mythische Zentralfigur Momberts ist damit nicht so sehr ein omnipotentes göttliches als vielmehr ein danaidisches Wesen. Oder in anderer mythologischer Wendung: der Ruf aus der Höhe kommt von einem, der das Schicksal des Sisyphos kennt. Im Ruf aus der Höhe ist der mühevolle, furchtbare Weg auf die Höhe enthalten. Das macht die untergründige dunkle Tönung der Mombertschen Verse aus. Die gesetzte Figur ist immer auch die bedrohte Figur. Sie, die geistbeseelt vom Kosmos und seinen unbegreiflichen Schönheiten kündet, ist dem Andrang des Chaos schutzlos ausgeliefert.

Momberts Gedicht-Werk ist bildsatt und bildlos zugleich. Exakt werden die Situationen bezeichnet, in denen die zentrale Figur steht. Die Fülle der Dingwelt umgibt sie, gelegentlich sogar in allzu ornamentaler Weise. Aber die räumlichen Dimensionen sind so gewaltig, daß sie die Anschauung übersteigen. Das ist, gesamtliterarisch, ein sehr spätes Echo Klopstocks. Großworte werden zu freien Rhythmen gefügt, die nun wahrhaft auf eine Sprengung jeder Rhythmik hinauslaufen. Weder dem Schematismus des *Phantasus*-Verses noch dem strikten Formalismus der *Nordlicht*-Strophik verpflichtet, schafft Mombert seine ureigene Sprache, die, aller Anklänge an Klopstock und Nietzsche ungeachtet, vorbildlos ist. Auch die Prophetenrede und Prophetenschelte, wie sie George in seinen «Zeitgedichten» übt, hinterläßt in ihr keine nennenswerten Spuren. Denn George spricht die Zeitgenossen an, Mombert aber spricht über die Zeit hinweg. Er kennt keine Zielgruppe, nicht einmal eine

Gemeinde, er ist der Einsame schlechthin, der aus sämtlichen Bezugsfeldern Gelöste.

Über die vier Bände des frühen Gedicht-Werks schichtet sich eine zweite Werkreihe. Mombert, der sich der Gefahren der Selbstvernichtung im Akt der Selbstfindung wohl bewußt war, wirft nun statt der einzelnen Figur Figurenkonstellationen aus sich heraus und bietet sie als «Dramen» dar. Der «Mythos» *Der Sonne-Geist* (1905) präludiert dieses Verfahren. Verwirklicht wird es in der «dramatischen Trilogie» *Aeon*, die aus den Dichtungen *Aeon, der Weltgesuchte* (1907), *Aeon zwischen den Frauen* (1910) und *Aeon vor Syrakus* (1911) besteht. Unmißverständlich stellt Mombert die Worte voran: «Ich grüße dich, o Gestalt! / Ich grüße dich, du mein Ich!» Was sich als dramatischer Dialog gibt, ist Zwiesprache des Dichters mit sich selber. Das Dialogische ist Auffächerung des Monologischen. In der Tonlage und den räumlichen Dimensionen unterscheiden sich die drei «Dramen» der zweiten Stufe in nichts von den vier Gedichtbänden der ersten Stufe. Aber durch die Verfügungsgewalt über verschiedene Figuren und Figurengruppen kann Mombert den unendlichen Raum variabler füllen. Die Figuren werden in permanent schwebende Bewegung gesetzt. Sie sind schwerelos, Flugwesen eher denn Menschen.

Das kulminiert in der dritten großen Versdichtung Momberts, dem «Mythos» *Sfaira der Alte*. Der erste Teil erschien 1936, der zweite Teil 1942. Das sich mythisch verstehende Ich ist nun völlig in die Distanz gerückt und sieht alles Irdische aus dieser Distanz heraus. Dabei dokumentiert gerade *Sfaira der Alte* den Einbruch des Irdischen in seiner nacktesten und brutalsten Form. Momberts Erfahrungen im Konzentrationslager, aus dem Schweizer Freunde ihn zu befreien vermochten, gehen in diese späten Verse ein. Der Dichter der Höhe erleidet die «Baracken-Winter-Finsternis» und beschreibt sie in Zeilen eines zugleich sprachmächtigen und sprachlosen Schmerzes, die gelegentlich an die letzten *Cantos* von Ezra Pound erinnern. Der seiner Zeit Enthobene wird jäh und unerwartet zum Chronisten der Schrecken dieser Zeit, der sich selbst als Mythos Setzende wird zurückgestürzt in die Rolle eines Künders jüdischen Schicksals. Es macht die unvergleichliche Größe Momberts aus, daß bei ihm zerreißender Schmerz nie in Resignation umschlägt, daß er bis in die furchtbare Bedrohung seiner späten Jahre hinein die Impulse seiner Frühzeit wahrt. «Du mußt nicht glauben», schreibt er 1940 an einen Freund, «ich sei weniger ‹Glühender› als etwa 1896! Im Gegenteil! Viel viel mehr! Freilich hat meine Glut jetzt umfangreiche Welten zu durchdringen[58].» Der Zwang zur Großform ist bei Mombert der Zwang einer großen Seele. Deren Gebärde schwingt – und auch darin liegt eine Rückbindung Momberts an die Epochen, die sein essentiell großes Werk überspannt – schließlich in moderne Technologie ein: Sfaira der Alte entschwebt im Raumschiff in die Unendlichkeit des Alls.

Neben Däubler und Mombert sind andere Mythenschöpfer am Werk. Aber was jenen aus der einheitstiftenden Mitte ihres Wesens heraus gelingt, gerät diesen nur halbschlächtig. Auf einen Nenner gebracht liegt das daran, daß ihrem mythenschöpfenden Drang keine adäquaten sprachlichen Mittel die Waage halten. Das ist besonders eindeutig bei Otto zur Linde (1873–1938). 1904 gründete er in Berlin den «Charon»-Kreis, der eine Zeitschrift gleichen Namens herausgab. Eine «Kunst von innen heraus» könne und müsse die Welt verändern. Das stand in einem vagen Zusammenhang mit den Forderungen nach einem «neuen» Menschen und einer «neuen» Zeit, wie sie damals allerseits erhoben wurden. Abweichend allerdings war die Form, in der diese Forderungen laut wurden. 1909 legte Otto zur Linde «eine Philosophie in Versen», *Die Kugel*, vor und ließ dann durch anderthalb Jahrzehnte hindurch seine *Gesammelten Werke* in Einzelbänden erscheinen. Diese Bände verstehen sich als eine einzige große, aus gleicher personaler Mitte geschöpfte Dichtung: *Thule Traumland* (1910), *Album und Lieder der Liebe und Ehe* (1910), *Stadt und Landschaft* (1911), *Charontischer Mythos* (1913), *Wege, Menschen und Ziele* (1913), *Das Buch «Abendrot»* (1920), *Lieder des Leids* (1924), *Denken, Zeit und Zukunft* (1925). Aber anders als bei Mombert fügt sich bei Otto zur Linde die Reihe nicht zur Großform. Der zentrale Impuls ist dafür einfach nicht stark, der Ton – er ist durchweg auf den Sprechton abgestimmt – nicht einheitlich genug.

Gleiches gilt von den *Mythen*, die Rudolf Pannwitz (1881–1969) in den Jahren 1919 bis 1921 in neun Bänden vorlegte. Aus der unübersehbaren Vers- und Prosaproduktion von Pannwitz hebt sich diese Reihe dadurch heraus, daß sie – nach Mombert, Däubler und Otto zur Linde – den Versuch unternimmt, in mythenloser Zeit Mythen aufzurichten. Das geschieht an der Wende vom Kaiserreich zur Republik, also in einer politischen Umbruchszeit. Verzweifeltes pädagogisches Bemühen ist spürbar. Pannwitz greift auf existente Mythen zurück. Zu deren Gestaltung verwendet er die verschiedensten in der Epik tradierten Versformen. Das signalisiert Fülle; aber Pannwitz preßt die Vielfalt der Themen und Formen, so daß diese Vielfalt in einer Monotonie verloren geht, die nichts weniger bedeutet als Einheitlichkeit. Die gesamte Reihe der *Mythen (Das Lied vom Elen, Psyche, Der Elf, Faustus und Helena, Ladinersage, Märchen von den beiden Brüdern, Das namenlose Werk, Der Gott, Logos)* bleibt im Vorfeld der Gestaltung. Der Zwang zur Großform macht dichterische Ohnmacht beklemmend offenbar.

Ob das auch auf den *Fränkischen Koran* von Ludwig Derleth zutrifft, muß eine offene Frage bleiben. Wolfram von den Steinen hat sehr richtig gesagt, daß Derleth «eigentlich weder zur deutschen Gegenwart noch zur Literatur»[59] gehöre. Derleth verstand sich als Verkünder urchristlicher Wahrheiten, die er in schockierend militanter Form vortrug (*Die Proklamationen*, 1904 und 1919).

Thomas Mann hat in seiner Prosaskizze *Beim Propheten* ironisch-distanziert darüber berichtet. Andererseits hat ein so strenger Ästhet wie George Derleth als Dichter hoch eingeschätzt und dessen frühe Verse in den *Blättern für die Kunst* publiziert. *Der Fränkische Koran* sollte das Lebenswerk Derleths werden. Die Arbeit an dieser monumentalen Dichtung lief der Existenz des Autors parallel, wie dies auch beim *Phantasus* und beim *Nordlicht* der Fall war. Auch *Der Fränkische Koran* konnte auf Grund dieser Voraussetzung nicht zum Abschluß gebracht werden. Einen ersten Teil veröffentlichte Derleth 1932. In neun großen Gruppen wird Lyrik geordnet, in der sich Kultisches und Gedankliches irritierend mischt. Diese Lyrik spitzt sich häufig zum Aphorismus zu, bordet aber auch gelegentlich in feierliche Prosa über. In den restlichen Teilen des *Fränkischen Korans*, die 1971/72 postum veröffentlicht wurden, gewinnt Prosa vollkommen die Überhand über den Vers. Im Werk von Derleth führt sich damit die Versdichtung als Großform vollends ad absurdum.

Was neben und nach diesen mythischen Entwürfen an großen Versdichtungen erscheint, ist von der literaturgeschichtlichen Entwicklung her schon zum Zeitpunkt des Erscheinens überflüssig, wobei man allerdings diesen «Überfluß» durchaus positiv definieren kann. In diese Kategorie fällt bereits *Die geflügelte Erde* (1910) von Max Dauthendey, das Tagebuch einer Weltreise, notiert in variabel gereimten Langzeilen, in denen die Rhythmik Walt Whitmans spürbar nachschwingt. Zeitgleich mit Däublers *Nordlicht* rafft dieses «Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere» die empirische Wirklichkeit insgesamt in trunkener Sachgier zusammen, ohne doch die eingebrachte Fülle transparent machen zu können, wie es Däubler gelingt. Das höchstgesteigerte Gefühl des Weltfahrers Dauthendey bleibt unerlöst in der Materie befangen. In die gleiche Kategorie fallen *Das Kaiserbuch* (1923/28) von Paul Ernst (1866–1933), eine in starr-strengen Reimpaaren abgefaßte sechsbändige Geschichte des deutschen Mittelalters, und Gerhart Hauptmanns turbulentes Hexameterepos *Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume* (1928). Daß Gerhart Hauptmann seine Terzinendichtung *Der große Traum* (postum 1956) nicht zum Abschluß bringt, offenbart zum allerletzten Mal das Dilemma des epischen Dichters.

Man könnte es bei diesem dilemmatischen Befund belassen, gäbe es nicht eine Versdichtung, die auf völlig überraschende Weise einen neuen «Mythos» liefert, ohne daß dabei die Großform bemüht werden müßte. Das hebt die Voraussetzung auf, die epochal vorgegeben zu sein schien: daß nämlich mythische Weltschöpfung und Großform als Zwang oder Intention einander wechselseitig bedingen. Christian Morgenstern, dessen Leben die Friedensphase von 1871 bis 1914 in fast symbolischer Vollkommenheit überspannt, gelingt die Schaffung eines neuen Mythos, eben weil er weiß, daß der Mythos

in der Moderne nur als Spiel zu realisieren ist. Zwar notierte auch Mombert einmal: «Alles ein Spiel», aber die Einschmelzung der Welt insgesamt in ein Spiel versuchte er nicht. Das unternahm erst Morgenstern in seinen *Galgenliedern*. Spiel ist bei ihm Spiel der Worte. Einzig im Spiel der Worte kann die Welt neugefügt werden. Das übersteigt, bevor sie überhaupt erhoben wurden, alle expressionistischen Programme zur Neuordnung der Welt und steht in genauer epochaler Entsprechung zu den Bildern Paul Klees, in denen diese spielerische Überführung der Welt ins Artefakt ebenfalls restlos glückt.

1905 erscheinen die *Galgenlieder*, «dem Kinde im Manne» gewidmet und als Motiv mit dem Nietzsche-Wort versehen: «Im echten Manne ist ein Kind versteckt: das will spielen.» Damit ist die Höhe des geistigen Anspruchs markiert. Die geistige Tendenz steckt das zweite Motto, ein Vierzeiler, ab: «Laß die Moleküle rasen, / was sie auch zusammenknobeln! / Laß das Tüfteln, laß das Hobeln, / heilig halte die Ekstasen!» Auch der Spielende ist eingebunden in die große ekstatische Gebärde. Es verwundert nicht, daß schon in den *Galgenliedern* das absolute Gedicht dadaistischer Prägung begegnet («Das große Lalula»), ja daß das Gedicht auf die Abstraktionsstufe des rhythmischen Zeichens und von dieser auf einen realen Bewegungsvorgang reduziert wird («Fisches Nachtgesang»). Die Wörter bilden in Sproßprozessen von fast vegetativer Zartheit neue Wörter und diese eine neue Welt. In diese Welt treten in den folgenden drei Gedichtbänden Figuren, die von einer mythischen Aura umgeben sind, Figuren, deren Irrealität – denn auch sie sind wort-, ja im Falle des Herrn von Korff sogar nur reimgezeugt – von höchster, unzerstörbarer «Wirklichkeit» ist: *Palmström* (1910), *Palma Kunkel* (postum 1916) und *Der Gingganz* (postum 1919). Damit ist Morgensterns Miniatur-Kosmos abgesteckt. Figuren, die Geist, nichts als Geist sind: Mombert und andere wollten sie schaffen; aber es blieben Schlacken, Risse, Brüche. Einzig Christian Morgenstern schuf sie, schlackenlos, in einer poetischen Gegen-Welt, die, spielerisch, die Welt als solche und ihre Schrecken aufwiegt. Der Mythos als Spiel überwindet selbst den Tod. Das aber ist Magie der sublimsten Art.

DRITTER TEIL

1910 - 1919

ERSTES KAPITEL

Das expressionistische Jahrzehnt

Der Zeitraum, den der dritte Teil umfaßt, ist wesentlich kürzer als die Zeiträume, denen die beiden ersten Teile gewidmet waren. Statt jeweils zweier Jahrzehnte, die sich zur Epoche zusammenschließen, wird ein einziges Jahrzehnt, das expressionistische, aus dem Fluß der geschichtlichen Zeit herausgehoben und erhält dadurch erhöhtes Gewicht. Auch diesmal handelt es sich bei den zeitlichen Markierungspunkten nicht um eindeutig politische Daten. Die Wende von 1910 wurde bereits als ein atmosphärischer Vorgang charakterisiert, der sich im Grenzbereich von Literatur und Gesellschaft abspielte, ohne daß primär politische Elemente eingemischt gewesen wären. Ob für die Wende von 1919 gleiches gilt, wird noch zu fragen sein, gerade weil es sich, politisch, um den Übergang vom Kaiserreich zur Republik handelt. Für den Historiker endet das wilhelminische Zeitalter erst mit der Abdankung Wilhelms II., die durch die Emigration des Kaisers nach Holland faktisch vollzogen und am 28. November 1918 nur noch besiegelt wurde. Nicht so für den Literarhistoriker; denn schon die Umstände der Abdankung beweisen, daß Wilhelm II. längst aufgehört hatte, der Repräsentant der Epoche zu sein. Das letzte Jahrzehnt des wilhelminischen Zeitalters, dieses streng dynastisch gefaßt, ist gekennzeichnet durch ein immer stärkeres Zurücktreten des Kaisers als Repräsentativfigur. Die sich permanent verschlechternde politische Lage in Europa, die jederzeit in einen allgemeinen Kriegszustand überzugehen drohte, führte dem Kaiser vor Augen, daß er die Ereignisse, die er zwei Jahrzehnte zu lenken geglaubt hatte, nicht mehr entscheidend beeinflussen konnte. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, im Schatten der Katastrophe, trat Wilhelm II. als prägendes Leitbild vollends zurück. Das enthüllte sich später als erster Schritt auf dem Wege zum faktischen Rücktritt.

Dieses allmähliche Zurücktreten der Person Wilhelms II. allein würde es allerdings noch nicht rechtfertigen, um das Jahr 1910 eine neue Epoche anzusetzen. Nur durch den Schwund bisher konstitutiver Elemente kann kein Wandel eintreten. Eine Anreicherung mit neuen Elementen muß hinzukommen. Sie erfolgt durch die Generation, die im wilhelminischen Zeitalter aufwächst, die also, wie wir dies schon in der Ära Bismarcks beobachten konnten, die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die sie vorfindet, als etwas Selbstverständliches nimmt und daraus das Recht zur Negation des Bestehenden herleitet. Dem Zurücktreten der Repräsentativfigur entspricht das Vortreten einer Generation, die nicht mehr gewillt ist, jene Figur anzuerkennen,

ja, die sie überhaupt nicht mehr wahrnimmt. Das aber hängt damit zusammen, daß das Interesse an politischen Vorgängen nicht mehr dominierte, ja peripher geworden war. An sich wäre bei einer Verschlechterung der politischen Lage, wie sie sich um 1910 abzeichnete, eine Steigerung der Anteilnahme an der Politik vor allem von seiten der Literatur zu erwarten. Das Gegenteil war der Fall. Jahrzehnte des Friedens hatten den politischen Sinn abgestumpft. Man verließ sich auf Fortdauer der Sekurität. Allenfalls ersehnte oder befürchtete man einen jähen Wechsel, wie er dann mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs auch eintreten sollte. Man glaubte, das Politische durch das Allgemeinmenschliche substituieren und damit eine Verwandlung vom Beiläufigen zum Wesentlichen vollziehen zu können. Selbst den Kriegsausbruch wagte man noch in diesem Sinne zu verstehen.

Hier wird deutlich, wie sehr diese neue Generation, die expressionistische, durch das wilhelminische Zeitalter bedingt war. Es gab für sie nur eine humanitär-pathetische Auslegung geschichtlicher Vorgänge, während ihr jeder konkrete Einblick in mögliche Katastrophen versagt blieb. Von der Ära Bismarcks über das wilhelminische Zeitalter bis in das Jahrzehnt zwischen 1910 und 1919 hinein ist ein wachsender Schwund an Realitätsnähe und -sättigung zu beobachten, wobei paradoxerweise die Zusammenstöße mit der Realität, vor allem der Erste Weltkrieg, die geschwundene Realitätsnähe nicht wieder herstellen, sondern ganz im Gegenteil weiter gefährden und aushöhlen. Erst am Ende der hier abgesteckten Epoche, um 1919, wird Realität, zumal politische Realität, neu gewonnen, und zwar in einem Akt äußerster Ernüchterung und Versachlichung. So verklammert das expressionistische Jahrzehnt das sich allmählich zurücknehmende wilhelminische Zeitalter mit der ohne dynastische Rückversicherungen sich selber setzenden Weimarer Republik. Steigende und fallende Entwicklungslinien bestimmen es in gleichem Maße. Dadurch aber besteht die Möglichkeit, das verklammernde Jahrzehnt überhaupt aus dem geschichtlichen Fluß zu lösen und die Verklammerung, in negativer Auslegung, als Bruchstelle zu sehen. Im Selbstverständnis der expressionistischen Generation spielt der Bruch, oberflächlich als Bruch mit der Tradition, tiefer gefaßt als Einbruch des Geschichtslosen in den Raum der Geschichte verstanden, eine zentrale Rolle. Auch der Erste Weltkrieg, ein eminent geschichtlicher Vorgang, wird ins Elementarische und Geschichtslose verkehrt. Daß mit der Deutung, das Geschichtliche sei geschichtslos, der Schwund an Realitätsnähe zusammenhängt, bedarf keiner näheren Begründung.

Es wäre nun aber allzu einfach, lediglich darauf hinzuweisen, daß auch ein ahistorisches Selbstverständnis historisch gebunden bleibe. Wichtiger ist, daß im Selbstverständnis der expressionistischen Generation dieser «Bruch» radikaler und voraussetzungsloser erscheint, als er tatsächlich war. Die Bruchstellen weisen, jedenfalls an den zeitlichen Wendemarken von 1910 und 1919,

zahlreiche Berührungspunkte mit der vorangegangenen wie mit der folgenden Epoche auf. Gerade weil das expressionistische Jahrzehnt einen «Einbruch» darstellt, wie er in dieser Stärke in der Geschichte der deutschen Literatur ohne Vorläufer ist, bleibt der herausgebrochene, isolierte Teil an die Epochen davor und danach gebunden. Auf die Literatur gewendet heißt das: in der expressionistischen Dichtung, so heftig sie auch ihre humanitäre Sendung betont, sind die ästhetischen Impulse des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts unvermindert wirksam. Ohne George, Rilke und Hofmannsthal hätte es Heym und Stadler nie gegeben. Darüber hinaus sind die beiden Phasen in Autoren wie Theodor Däubler, Alfred Mombert und Else Lasker-Schüler auch personal miteinander verknüpft. Auf der anderen Seite bleibt in der Dichtung der zwanziger Jahre, so sachlich, skeptisch, ja zynisch sie sich auch gibt, das humanitäre Pathos des Expressionismus als treibende Kraft gewahrt. Ohne Werfel, Sorge und Hasenclever hätte es Brecht und Tucholsky nie gegeben. Auch hier finden sich personale Bindeglieder, wenn auch weit seltener. Das hat seinen Grund in der Kurzlebigkeit der expressionistischen Generation: in der Realität wurden viele ein Opfer des Krieges; aber auch im Geistigen waren sie in ihrer hektisch-ekstatischen Art auf eine befristete Existenz hin angelegt.

Es kann kaum überraschen, daß bei dieser Epoche häufiger als zuvor von «Generation» die Rede ist. Die Ära Bismarcks wurde literarisch von zwei sehr verschiedenen Generationen geprägt, das wilhelminische Zeitalter dagegen von *einer* breitgestreuten Generation, die in sich so variabel und nuancenreich war, daß ein einheitliches, Einheit wollendes und Einheit erzwingendes Generationsgefühl nicht aufkommen konnte. Die Zugehörigkeit zu einer Generation war lediglich die Basis, von der aus man, je nach den Neigungen der eigenen Individualität, in die verschiedensten Richtungen strebte. Auch die Generation, die zwischen 1910 und 1919 literarisch die Szene beherrscht, weist eine Vielzahl von Autoren auf, aber sie haben in der generationsmäßigen Bindung ihre gemeinsame Mitte. Das macht sie – schon von ihrer Grundhaltung und nicht erst von ihrem Stil her – einander oft zum Verwechseln ähnlich. In der Ära Bismarcks gab es klar erkennbare politische Gruppierungen und Strömungen. Im wilhelminischen Zeitalter war man von einer in sich selber geradezu floreal verzweigten «ästhetischen Bewegung» erfaßt und getragen, die sich in Leben und Kunst in unverwechselbaren Formen manifestierte. Im expressionistischen Jahrzehnt war das Gemeinsame ein Gefühl, das hochgetrieben, aber letztlich gegenstandslos war. Gefühl wird zum Sammelbecken der weder ästhetisch noch politisch zu spezifizierenden Wünsche einer ganzen Generation. Durch diese Bündelung von Gefühlen wird der Einzelne anonym. Noch der kleinere Autor der Jahrhundertwende besitzt mehr Individualität, mehr Profil als selbst die bedeutenderen Autoren des Expressionismus. An-

onymität ist ein dominierender Zug der Epoche. Der Verlust von Leitfiguren wie Bismarck oder Wilhelm II. signalisiert diese Anonymität. Die großen Heerführer des Ersten Weltkriegs umgibt dann bereits von allem Anfang an Anonymität wie eine Aura: «da entstieg gestüzt / Auf seinen stock farblosem vororthaus / Der fahlsten unsrer städte ein vergessner / Schmuckloser greis.» Diese Verse Georges auf Hindenburg drücken einen epochalen Vorgang, auf den zurückzukommen sein wird, unübertrefflich aus.

Hier stellt sich unabweislich die Frage nach dem Verhältnis des Expressionismus zum Krieg. Diese Frage hat nicht erst die Nachlebenden beschäftigt und beunruhigt. Man hat in der Wende des Jahres 1910, in der Stimmung eines tiefgreifenden Einbruchs und Umbruchs, eine Vorahnung des Kriegsbeginns gesehen und einzelne Autoren, etwa Georg Heym, den Dichter des «Kriegs», in die Rolle von Propheten gedrängt. Mehr noch: man hat diese sporadischen Vorahnungen, etwa in Ernst Stadlers «Aufbruch», als heimliche Sehnsucht nach dem Krieg, ja sogar als literarische Entgleisungen eines spezifisch deutschen Militarismus gedeutet. In krassem Widerspruch zu jenem Herbeisehnen des Krieges stehe nun aber der Haß auf den Krieg, stehe der dezidierte humanitär-pathetische Pazifismus, dem sich die meisten Expressionisten zu dem Zeitpunkt verschrieben hätten, als das heimlich, fast heimtückisch Ersehnte furchtbare Wirklichkeit geworden sei. Derartige extreme Positionen seien unvereinbar, schlimmer: sie seien Beweis einer Unwahrhaftigkeit, die sämtliche literarischen Äußerungen der expressionistischen Generation moralisch in Frage stelle. Sehnsucht und Haß sind nun aber im expressionistischen Jahrzehnt keine extremen Positionen, die gewissenlos bezogen oder gar gewechselt werden, sondern Pole eines einheitlichen inneren Spannungsfeldes. Die Saturiertheit des wilhelminischen Zeitalters und der scheinbar für alle Zeiten gesicherte Frieden weckten Wünsche nach einer gesteigerten Form des Lebens, die man sich, vielleicht sogar in verklärendem Rückblick auf den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71, nur als kriegerisches Abenteuer vorzustellen vermochte. Der Jubel, den der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 auslöste, ist mit nationaler Hysterie nicht erklärt. Aus Liebe zum «Leben» begrüßte man den Krieg. Selbst Impulse, die vor Jahrzehnten bei der Proklamation des «neuen Menschen» ihre Rolle gespielt hatten, flossen mit ein. Erst als sich der Erste Weltkrieg nicht als das große lebenssatte Abenteuer erwies, das man erhofft hatte, fand die Liebe zum «Leben» in Formeln des Hasses ihren Ausdruck. Ton und Tendenz veränderten sich dabei nicht.

Der Erste Weltkrieg begann als Bewegungskrieg, der Erinnerungen an den Deutsch-Französischen Krieg weckte, ja, diese Erinnerungen sogar überbot; denn nicht nur im Westen, sondern auch im Osten vollzog sich der Vormarsch der deutschen Armeen. In dieser explosiven Bewegung sah man das Äqui-

valent zu dem hochgestauten Druck des Inneren, der nun endlich befreit, ja geradezu erlöst worden war. Aber schon gegen Ende des Jahres 1914 begann der Bewegungskrieg in Stellungskrieg überzugehen, zunächst an der Westfront, später auch an der Ostfront. Im Herbst 1915 war die Erstarrung der Fronten zum Abschluß gekommen. Die innere Bewegung fand kein Äquivalent mehr in der Wirklichkeit. Erneut ergaben sich Stauungen. Diese führten nun nicht mehr zu einer Expansion, in der sie sich erfüllen konnten, sondern zu zahllosen partiellen Explosionen, die folgenlos blieben. Politisch-militärische Ereignisse und literarisch-künstlerische Stiltendenzen laufen damit auf weite Strecken parallel. Die Erwartung eines gesteigerten Daseins, seit 1910 virulent, kommt gegen Kriegsmitte zum Erliegen. Hoffnungslosigkeit breitet sich aus und damit ein dunkel eingefärbter Heroismus, der mit der Aufbruchsstimmung von 1914 aufs schärfste kontrastiert. Das Element der Hoffnung allerdings lebt untergründig fort. Es verlagert sich vom militärischen in den revolutionären Bereich. Je aussichtsloser die Lage militärisch wird, desto stärker wird die Hoffnung auf eine Revolution. Die Impulse von 1914 spielen, umfunktioniert, 1918 erneut ihre Rolle. Die partiellen Explosionen münden wieder in eine großräumige, wenn auch kurzlebige Bewegung ein.

Der Erste Weltkrieg wurde zunächst als Befreiung von den Zwängen der Zivilisation und der Technik begrüßt, enthüllte sich aber spätestens in der Phase des Stellungskriegs als eine totale Auslieferung an die Technik, der man entkommen zu sein glaubte. Es überrascht nicht, daß der Expressionismus sein Verhältnis zur Technik häufig thematisiert hat. Das steht im Gegensatz zum wilhelminischen Zeitalter, dessen Kunst und Literatur sich nur sporadisch mit dem Phänomen der Technik befaßten. Vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs akzeptierte man die Technik als Mittel gesteigerter Lebensansprüche, ohne sich die Mühe zu machen, nach ihren Bedingungen und Folgen zu fragen. Man richtete sich im Luxus der technischen Welt ein, ohne sich darüber klar zu sein, daß dieser Ort der «Sicherheit» die windstille Mitte eines Taifuns war. Man genoß den Vorteil, Bürger eines rasch expandierenden Industriestaates zu sein, ohne die Expansionsvorgänge, von denen man profitierte, kritisch zu durchschauen. Darüber hinaus bediente man sich der immer perfekter werdenden Kommunikationsmittel, um einen oft allzu selbstgefälligen Internationalismus zu pflegen. Technische Fortschritte wurden rücksichtslos genutzt, Bewußtseinsveränderungen aber nicht einmal in Erwägung gezogen. Die Technik trug die gesamte Kultur, durchdrang sie aber nicht. Daß im wilhelminischen Zeitalter das allgemeine Bewußtsein hinter der technischen Entwicklung weit zurückblieb, ist immer wieder betont worden. So verwundert der schrankenlose Optimismus nicht, mit welchem man an eine wachsende Perfektionierung der Technik glaubte. Das Interesse Kaiser Wilhelms II. an der Technik, vor allem am Schiffsbau und an der Motorenindustrie, förderte

diese Entwicklung. Darüber hinaus führte der Zeppelinbau zu einer Durchsetzung dieses fortschrittssüchtigen Optimismus mit nationalistischen Elementen, die man gerade im Bereich der Technik überwunden geglaubt hatte.

Zweifellos mischten sich in das Verhältnis zur technischen Welt ältere Vorstellungen von einer gesteigerten Existenz abenteuerlicher Prägung ein. Die Öffentlichkeit jedenfalls liebte es, die Technik unter dem Aspekt des Abenteuers zu sehen. Das Interesse an den Pionieren der Luftfahrt, literarisch gespiegelt in Versen von Karl Gustav Vollmoeller[1], beweist es. Erst mit dem Umbruch von 1910 beginnen sich Möglichkeiten einer nicht-optimistischen Rezeption der Technik abzuzeichnen. Katastrophen wie der Untergang der «Titanic» am 14. April 1912 spielten dabei die Rolle von Wetterzeichen, von Sturmwarnungen. Die in den Optimismus eingemischte Hybris zeitigte Rückschläge, die nicht verwunden wurden. Die Ahnung, daß man die Technik nicht beherrsche, sondern vielmehr von ihr beherrscht werde, begann zu dämmern. Dennoch bleibt auch im expressionistischen Jahrzehnt zunächst eine breite Zustimmung zur Technik gewahrt. Der Unterschied zum wilhelminischen Zeitalter ist, daß dieses die Technik stillschweigend nutzt, ohne sich über die Konsequenzen dieser Nutzung Gedanken zu machen, während das expressionistische Jahrzehnt, wie Karlheinz Daniels[2] nachgewiesen hat, «die ethische Problematik der Technik» reflektiert. Die anfängliche Akklamation allerdings war vorwiegend ästhetisch und erfolgte aus dem Gefühl heraus, daß die Technik in wachsendem Maße die Mittel gesteigerter Bewegung, zu der man auch innerlich drängte, zur Verfügung stellen würde. Nicht zuletzt unter dem Einfluß der italienischen Futuristen, deren Sprecher Marinetti war, wurde schon früh eine Dämonisierung des Automobils und des Flugzeugs vollzogen. Ins Utopische gerichtet, stand die Technik in positivem Licht. Sie erschien, wenigstens potentiell, als Mythos der Moderne. Im Rahmen dieses Mythos konnten zunächst selbst Katastrophen wie der Untergang der «Titanic» aufgefangen und mit Sinn versehen werden. Erst als die Technik zur dominierenden Kraft des Krieges wurde, als in den großen Materialschlachten ein Selbstverzehr der Technik einsetzte, schlug die Akklamation in radikale Verteufelung um.

Die Dämonisierung der Technik konnte inmitten des Ersten Weltkriegs gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen fortgesetzt werden. Nicht mit gesteigerter, sondern mit erstarrter Bewegung stand jetzt die Technik in Zusammenhang. Schlimmer: sie erwies sich als ungeeignet, den Stellungskrieg wieder in Bewegungskrieg zu überführen, also die erstarrte Bewegung wieder zu verflüssigen. Die technischen Mittel versagten und wurden im Akt des Versagens zum Selbstzweck. Der totale Selbstverzehr der Technik gegen Ende des Ersten Weltkriegs nahm für die Zeitgenossen geradezu apokalyptische Züge an. Ein anfangs ersehnter utopischer Endzustand wurde durch die Vor-

ahnung des Jüngsten Gerichts substituiert. Dem Jüngsten Gericht war nicht der Einzelne, sondern die Epoche insgesamt unterworfen. So hängt die Technik und ihre schließliche Selbstzerstörung mit der Anonymität zusammen, von der bereits die Rede war. Daß der einzelne Soldat in den Materialschlachten selber zur Materie und damit anonym wird, verwundert nicht. Erstaunlicher ist, daß, wie schon angedeutet, auch die großen Heerführer des Ersten Weltkriegs anonym bleiben. Hindenburg und Ludendorff etwa sind keine Gestalten wie noch Bismarck und Moltke, sondern anonyme Mächte, der Materie ebenso ausgeliefert wie die Millionen namenloser Soldaten. Es war mehr als Pietät, es war Erkenntnis der Zeitsignatur, daß man am Ende des Krieges dem «Unbekannten Soldaten» und nicht den Heerführern Monumente errichtete. Die fatale Rolle der Technik hatte zur Folge, daß man bei den Revolutionen, die den Krieg ablösten, weitgehend auf technische Mittel verzichtete und sich lieber wieder auf den Menschen als Menschen verließ. Damit kommt erneut das «Prinzip Hoffnung»[3] ins politische Kräftespiel.

Auch die Beziehungen zwischen Technik und Revolution sind verzwickt, insbesondere wenn man sie auf die literarische Situation des expressionistischen Jahrzehnts zu projizieren versucht. Nicht erst in der Materialschlacht wird der Mensch zum anonymen Wesen, schon im industriellen Arbeitsprozeß ist das der Fall. Am schärfsten und zwingendsten hat Ernst Jünger die Zusammenhänge zwischen der industriellen Arbeitswelt und hochtechnisierten Kriegshandlungen aufgezeigt. Das Absinken des Einzelnen in die Anonymität, sei es in Friedens-, sei es in Kriegszeiten, ruft nun aber Impulse wach, die diesem Prozeß des Absinkens radikal entgegenlaufen. Diese Impulse sind mit Notwendigkeit revolutionär. Revolution erscheint, jenseits aller ökonomischen Begründungen und Rechtfertigungen, als Versuch, das eigene Menschsein zu retten, nicht im Sinne eines Individualismus, wie er in einem industriellen Zeitalter kaum tragfähig wäre, sondern im Sinne eines Kollektivs, das nicht in der Auslöschung des Einzelnen, sondern in einer wechselseitigen Stützung und Bestätigung aller durch alle besteht. Hier tritt die Literatur des Expressionismus in ihre Rechte ein. Sie hat sich, welcher politischen Partei sich auch der einzelne Autor verschrieben haben mochte, immer als repräsentativ in ihrer humanitären Gesinnung verstanden. Ihre ekstatischen Aufschwünge sind nur zu verstehen, wenn man die Tiefe des Sturzes berücksichtigt, der voraufgegangen war. Dabei darf man sowohl die Vorahnung als auch die Erfahrung des Krieges als Sturz ins Bodenlose sehen. Die Vorahnung hatten die Dichter ihren Zeitgenossen voraus, die Erfahrung teilten sie mit ihnen. Ihre Repräsentationskraft wuchs aus dem Bewußtsein, daß auch der Repräsentant anonym war und aus eben dieser Anonymität seine Legitimation bezog. Das ist der positive Aspekt der Anonymität. Verlust an Kontur wird durch Gewinn an Substanz aufgewogen.

Die skizzierte Verwandlung der Welt in eine technische Welt ist ein Vorgang, der eine weitgehende Auflösung der Gesellschaft überhaupt signalisiert. Mit marxistischen Kategorien läßt sich dieser Vorgang nur sehr unvollkommen erfassen. Das Streben nach einer klassenlosen Gesellschaft setzt ein Bewußtsein voraus, wie es gerade im expressionistischen Jahrzehnt nicht vorhanden war. Selbst die dezidiert politischen Köpfe argumentierten nicht vom Standpunkt eines neuen Bewußtseins aus, sondern im Banne kollektiver Gefühle, die dauernd fluktuierten. Diese Gefühle drängten auf literarischen Ausdruck. Karl Ludwig Schneider hat darauf hingewiesen, daß es nicht damit getan ist, für den Expressionismus generell eine «Politisierung» der Literatur festzustellen. Genauso wichtig sei, daß sich viele aktive Politiker auch literarisch betätigt hätten[4]. Man kann eine «Literarisierung», ja geradezu eine «Lyrisierung» der Politik feststellen. Da beide Vorgänge einander häufig durchkreuzten, ohne daß sich die Beteiligten über die Voraussetzungen und die Folgen klar waren, sind Grenzgänger zwischen Literatur und Politik wie etwa Ernst Toller häufig. Es ist bezeichnend, daß sich dieses Grenzgängertum später unter gewandelten Verhältnissen, das heißt bei einer neuerlichen Verfestigung der gesellschaftlichen Strukturen, ins Tragische wendet, wenden muß. Der Auflösungsprozeß der Jahre 1910 bis 1919 kann auch als Nivellierungsprozeß gesehen werden. Was in der technischen Arbeitswelt der Friedensjahre vielleicht noch unerkannt blieb, trat im Krieg offen zutage: insbesondere die Materialschlacht stellte sich für den Offizier nicht anders dar als für die Unteroffiziere und Mannschaften. Darüber hinaus wurde der Unterschied zwischen Front und Hinterland verwischt. Versuche, die Kriegserfahrung «positiv» als Erlebnis einer Gemeinschaft zu deuten, konnten diesen «negativen» Aspekt nicht überdecken. Man blieb im expressionistischen Jahrzehnt in einem Zustand zwischen Gesellschaftsauflösung und Gesellschaftslosigkeit stecken.

Dieser «negative» Befund verwundert nicht. Erste Signale hatte die Jugendbewegung gesetzt. Sie wollte den Zwängen der modernen Arbeitswelt eine Lebensform entgegensetzen, die mit der Befreiung von diesen Zwängen zugleich ein gesteigertes Ich-Gefühl garantierte. In dieser Haltung ist die dilemmatische Situation des Expressionismus vorgeprägt. Statt die zivilisatorische Basis politisch umzugestalten, hat die expressionistische Generation – so die Argumentation von R. Hinton Thomas[5] – sie zerstört, zunächst in den Proklamationen der Jugendbewegung, späterhin in der Denunziation des Krieges als zivilisatorisch. Das hinterließ am Kriegsende ein Vakuum, das selbst durch revolutionäre Impulse nicht gefüllt werden konnte. Dennoch ist die gesellschaftsfeindliche Emotionalität von Jugendbewegung und Expressionismus in sich ein eminent gesellschaftlicher Vorgang. Das beweisen die zahlreichen literarischen Gruppen, die den Expressionismus getragen und durchgesetzt haben. Zunächst stellen diese Gruppen Symptome eines Auf-

lösungsprozesses dar. Die Isolation und Anonymität des Einzelnen wird gerade von Künstlern und Literaten mit besonderer Eindringlichkeit empfunden, da sie ihnen die Kommunikationsmöglichkeiten beschneidet, wenn nicht gar nimmt. Gesellschaftliche Auflösung ist in literarischen Zusammenhängen immer auch Auflösung bestimmter, bestimmbarer Publikumsschichten. Aus der Isolation heraus bildet man die Gruppe. Typisch für eine derartige Gruppenbildung ist der 1909 von Kurt Hiller in Berlin gegründete «Neue Club», der «unter dem Gefeix des Pöbels»[6] seine «Neopathetischen Cabarets» veranstaltete. Rudolf Kayser verglich im Rückblick die kryptische Situation der expressionistischen Literaten mit der Situation der Urchristen im alten Rom[7]. Was aber die literarische Gruppe nicht zu leisten vermochte, war der Aufbau einer «neuen» Gesellschaft. Von Anfang an überwogen die apokalyptischen Impulse die utopischen, ja, selbst die utopischen Entwürfe, die gewagt wurden, etwa von dem jungen Johannes R. Becher, sind auf irritierende Weise apokalyptisch eingefärbt. Daß sich eine Endzeit in ihren besten Vertretern als eine Zeit des Aufbruchs versteht, diesen Aufbruch aber von Anfang an unter das Zeichen des Scheiterns setzt, macht nicht nur den Widerspruch, sondern in diesem Widerspruch auch die Tragik der Epoche aus.

Die Gesellschaftsfeindlichkeit des Expressionismus erklärt, warum unter den Künsten die Architektur und die Musik keine besondere Rolle spielen. Architektur und Musik sind in ihrer Praxis so stark auf eine tragende Gesellschaft angewiesen, daß deren Auflösung sich notwendigerweise in einem radikalen Schwund dieser beiden Künste insgesamt manifestieren muß. Für die Architektur ist das unmittelbar einsichtig. Eine auf Emotionalität gestellte Epoche wird dem Bauen wenig Bedeutung beimessen. Gefühl, das letztlich funktionslos ist, läßt sich nicht architektonischen Zwecken dienstbar machen. Wo man auf Raumsprengung, ja Raumlosigkeit aus ist, ist baulicher Tätigkeit der Boden entzogen. Weder der politisch determinierte Funktionalismus der Ära Bismarcks noch die ästhetischen Verfremdungen der Funktion durch den Jugendstil im wilhelminischen Zeitalter konnten genutzt und weiterentwickelt werden. Beides ließ sich in den zwanziger Jahren in den Baustil der Neuen Sachlichkeit überführen, in welchem Zweckbindung und Stilzwang eine überraschende Verbindung eingingen; der Expressionismus dagegen blieb architektonischer Leerraum, womit, in der Negation, eine weitere Bestimmung seiner Eigenständigkeit vorliegt. Auch sei darauf verwiesen, daß ein Jahrzehnt, in dessen Mitte ein materialverschleißender, materialzerstörender Krieg steht, mit Notwendigkeit gegen alle Architektur, gegen das Bauen als materialmäßig «positiven» Lebensakt, gerichtet sein muß.

In positiver Wendung wird diese Lage durch die Bühnenarchitektur des Expressionismus bestätigt. Anstelle des abgegrenzten Raumes tritt Entgrenzung des Raumes in Form von Licht, dessen Strahlen als immaterielle Äqui-

valente hochstrebender Sakralbauten gesehen werden können. Architektur ist auf das Lichtsignal reduziert. Diese Reduktion läßt sich natürlich auch als utopischer Entwurf deuten, der über jede Realisierungsmöglichkeit hinausweist. Damit stünde das architektonische Un-Vermögen in Einklang mit dem politischen. Bei der Musik ist die Lage anders. Der immaterielle Charakter von Musik kommt an und für sich der Stiltendenz des Expressionismus entgegen. So haben wir strenggenommen nicht die Abwesenheit «expressionistischer» Musik zu beklagen, sondern deren Anwesenheit seit eh und je, spätestens seit der Romantik, zu konstatieren. Die deutsche romantische Musik zielte bereits so eindeutig auf Expressivität, daß eine Übersteigerung dieser stilimmanenten Tendenz nach 1910 nicht möglich war. Komponisten, die man für den Expressionismus zu reklamieren versucht hat, sind zutiefst Spätromantiker, oder anders gewendet: Romantiker in extremis. Arnold Schönberg ist der Modellfall. Dabei ist zu beachten, daß sein dezidierter Konstruktivismus bereits eindeutig in die zwanziger Jahre weist. Auf ihre Weise geht die Musik über das expressionistische Jahrzehnt hinweg, weil das Neuerrungene für sie das Altvertraute ist.

Anders sind die Verhältnisse in der Malerei. Hier zeichnet sich eine eindeutig expressionistische Phase ab. Mehr noch: sie setzt einige Jahre früher ein als in der Literatur. Das ist nicht als ein in Unordnung geratener Parallelismus zu sehen, sondern als eine Vorbereitung, ja Vorprägung des literarisch-atmosphärischen Umbruchs von 1910. Für die Malerei trifft dabei das gleiche zu wie für die Literatur: die expressionistische Phase ist eine spezifisch deutsche Angelegenheit und schert schon dadurch aus dem Internationalismus der Künste aus, wie er im wilhelminischen Zeitalter dominierte. Nicht daß nicht auch hier Zusammenhänge mit der Malerei anderer Nationen, vor allem Frankreichs, bestünden. Die «Fauves», die «Wilden», die im Pariser Salon von 1905 als Gruppe auftraten und Sensation machten, sind mit den deutschen Expressionisten ohne Frage verwandt. Ob Matisse oder Braque, ob Derain oder Puy, ob Rouault oder Dufy: sie alle wollten die subtile Farbpalette des Impressionismus überwinden zugunsten einer Konzentration auf reine Farben, denen auf Grund dieser Konzentration neue, gesteigerte Ausdrucksqualitäten zufallen sollten. Im Gegensatz aber zu den deutschen Expressionisten diente bei ihnen, um es auf eine Formel zu bringen, der gesteigerte Ausdruck der Ausprägung neuer Formen, nicht aber die neue Form dem Zuwachs an Ausdrucksintensität. Formgesinnung und Formgewinnung standen im Vordergrund, wie auch die spätere Entwicklung zu einem reinen Kubismus, ja einem umfassenden Konstruktivismus verrät.

Aus diesem Grunde dürfen alle Versuche, die Fauves, die Kubisten und die Konstruktivisten insgesamt für einen gesamteuropäischen «Expressionismus» zu reklamieren, als gescheitert gelten. Zustimmung dagegen verdient die

Rückführung der französischen und der deutschen Malerei expressionistischer Prägung auf die gleichen Wurzeln, insbesondere auf die Kunst der Primitiven, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts plötzlich zur Kenntnis und ernst genommen wurde. Es ist sicher kein Zufall, daß einer der bedeutendsten Prosaisten des Expressionismus, Carl Einstein, eine epochemachende Monographie über Negerplastik schrieb. Der Jugendstil hatte sich mit der Adaption von fernöstlichen Formen begnügt, die ihrerseits bereits spätzeitlich hochstilisiert waren, also exotische Elemente gleichsam gefiltert vermittelten. Nun trat Exotismus in archaischen Formen auf den Plan und lieferte neue Modelle. Hier ist vor allem die Kunst Afrikas und der Südsee zu nennen, deren Spuren besonders bei den «Brücke»-Malern, aber auch bei einem Wahl-Franzosen wie Picasso zahlreich sind. Im Rückgriff auf primitive Kunst wurde der Internationalismus der Künste, der differenziertes Zeit-Gefühl voraussetzt, ausgelöscht und eine aus allen Zeitbedingtheiten herausgehobene uranfängliche Kunst inthronisiert. Das lief mit Tendenzen des literarischen Expressionismus synchron.

Die Künstler-Gemeinschaft «Die Brücke» wurde 1905 in Dresden gegründet. Das fällt zeitlich mit der ersten Ausstellung der «Fauves» zusammen. Die wichtigsten Gründungsmitglieder waren Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff. Sie hatten an der Technischen Hochschule Dresden Architektur studiert, gingen aber zur Malerei über. Dieser Übertritt ist entscheidend, beweist er doch am konkreten Beispiel, daß es nicht möglich war, expressionistischen Stilwillen mit architektonischen Mitteln zu verwirklichen. In ihrem Programm berufen sich die «Brücke»-Künstler nachdrücklich auf ein Verlangen nach Expressivität, das nicht formal, sondern existentiell begründet wird. «Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen und als Jugend, die die Zukunft prägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt[8].» Impulse der Jugendbewegung sind noch wirksam, werden aber von einem untergründigen Ausdrucksverlangen überspielt und überspült. Das gilt nicht nur von der Lebenshaltung dieses Kreises, der im Vorfeld des literarischen Expressionismus wirkungsmächtiger war als spätere Kreise reiner Literatur, sondern auch von seinen frühen Kunstprodukten.

In einer Reihe grafischer Blätter der «Brücke», vorzugsweise in Lithographien, sind die Zusammenhänge mit einem fernöstlich determinierten Jugendstil noch nicht gelöst. Nur langsam findet man, vorzugsweise in Holzschnitten, die formalen Äquivalente zu den «Primitiven». Hinzu tritt der Gewinn einer neuen Farbigkeit. Misch- und Zwischentöne weichen und machen reinen Farben Platz. Schon der Jugendstil verwendete die Farbe sym-

bolisch, doch blieb sie, und damit auch die symbolische Aufschlüsselung durch den Betrachter, an bestimmte Gegenstände gebunden. Erst im malerischen Expressionismus verselbständigt sich die Farbe so weit, daß sie ihre symbolischen Qualitäten aus sich selber bezieht. Im literarischen Bereich, etwa bei Georg Trakl, lassen sich ähnliche Vorgänge beobachten. Schon der relativ beschränkte Themenkatalog der «Brücke»-Maler fördert den Rang der Farbskala. Landschaften und Akte dominieren. Von der weitverzweigten «literarischen» Gegenständlichkeit der Jugendstilmalerei kann, sieht man von einzelnen Zirkus- und Artistenbildern ab, kaum noch die Rede sein. Auch werden gegenstandsadäquate Farben radikal aufgegeben. Das Thema, Akt oder Landschaft, ist nichts als ein Netz, in welchem jeweils die gemeinten Farben, um die es einzig und allein geht, aufgefangen werden können. Malerei ist durchweg mehr als Malerei, ist, analog zur Literatur, nicht Ziel, sondern Mittel, ist Medium einer Botschaft.

Das gilt in gesteigertem Maße von der Münchner Künstlergruppe «Der Blaue Reiter». Im Jahre 1911 aus der 1909 gegründeten «Neuen Künstlervereinigung» hervorgegangen, signalisiert sie den vollzogenen Umbruch. «Alles, was wird, kann auf Erden nur angefangen werden»: dieses Däubler-Zitat steht in der von Kandinsky und Marc 1912 herausgegebenen Programmschrift. Malerei, heißt das, zielt auf etwas, das mit ihren spezifischen Mitteln nur angedeutet, nicht aber, als ästhetisches Produkt, in sich vollendet, abgerundet, abgeschlossen werden kann. Formen, heißt das weiterhin, begrenzen nicht, sie entgrenzen. Transzendenz ist Trumpf. Der Unterschied zu den Franzosen ist eklatant. Die Malerei ist nicht mehr nur eine der Künste, sie wird zu einer Provinz, ja zur Zentralprovinz der Religiosität. Darauf wird zurückzukommen sein. Die Künstler des «Blauen Reiters» gehen in dieser Richtung weiter als die Künstler der «Brücke». Die grafischen Versuche, in denen in jedem Falle noch starke Formbindungen gesehen werden können, treten gegenüber der reinen Malerei zurück. Wassily Kandinsky und Franz Marc, August Macke und Gabriele Münter sind in erster Linie Maler. Die bloße Reduktion des Themenkatalogs, wie sie von den «Brücke»-Malern bereits vorgenommen worden war, wird am radikalsten von Kandinsky überboten. Er als erster malt «abstrakte» Gemälde, zu denen er in den «Klängen» von 1912 auch lyrische Äquivalente liefert. Auch Marc weicht ab. Der Mensch in der Landschaft wird durch das Tier ersetzt. Die Verlagerung vom humanen auf den animalischen Bereich dient dabei aber im paradoxen Spannungsfeld von Thematik und Tendenz einer außergewöhnlichen, höchstgezüchteten Vergeistigung. Das «Geistige in der Kunst» fordert nicht nur der Titel einer Schrift von Kandinsky; es wird zum Signalwort des gesamten expressionistischen Jahrzehnts.

Farbe und Form sind Medien des «Geistigen». Dadurch fügen sich die

Werke der Malerei nahtlos in den Umbruch von 1910 ein. Rückgriffe auf das Uranfängliche, bei den «Brücke»-Künstlern noch relativ häufig, sind nicht mehr notwendig, wo Kunst schlechthin als das Uranfängliche verstanden wird, das nie und nimmer über seine Anfänglichkeit hinauszureichen vermag. Auch in der bildenden Kunst gilt die Gesinnung, oder strenger gefaßt: die Richtung der Geistigkeit mehr als das einzelne Werk. Diese Grundhaltung des Expressionismus äußert sich schon darum in der bildenden Kunst überraschender und überzeugender, als hier von den Mitteln her Endlichkeit als eine Bedingung gesetzt ist, deren Negation rudimentäre Bindungen an die Realität, an das «Materielle» der Realität, wahren muß. In der Literatur sind die Widerstände geringer, eben darum aber sehr häufig auch die Resultate spannungsloser. Das Primat der Gesinnung, der «Richtung», kann Literatur, im Gegensatz zur Malerei, zerstören. Denn es hat zur Folge, daß sich die Botschaft, die man verkünden will, nicht zu Literatur zu formen vermag, sondern im Vorfeld der Proklamation stecken bleibt. Bei den Künstlern der «Brücke» und des «Blauen Reiters» dienen die Programme und Manifeste dem vertieften Verständnis der bildnerischen Leistungen. Sie gehen ihnen fordernd voran oder folgen ihnen kommentierend nach. Im Raum der Literatur dagegen läßt sich zwischen Werk und Kommentar keine so scharfe Grenze ziehen. Der Kommentar wird zu früh und zu unbedenklich an das Werk delegiert; damit wird dessen werkhafte Struktur von vornherein gefährdet. Gerade in den Fällen, in denen sich die Literatur des Expressionismus als Zweckdichtung gibt, wird deutlich, daß die gesetzten Zwecke mit literarischen Mitteln nicht erreicht werden können. Auch schlagen die Zwecke im Augenblick der Formulierung sofort in Gefühle um. Erst die Zweckdichtung der Weimarer Republik bringt hier den entscheidenden Wandel.

So mußte die Revolutionsdichtung des Expressionismus eine Dichtung ohne Revolution bleiben, weil eine sich selbst im Gefühl «aufhebende» Dichtung folgenlos bleiben muß. Ähnlich liegt es mit dem Verhältnis des Expressionismus zur Religion, das Wolfgang Rothe untersucht hat[9]. Religiöse Dichtung ohne Religion: so ließe es sich nennen. Eine genuin religiöse Basis fehlt im Expressionismus ebenso wie eine genuin revolutionäre. Als Substitut dient ein dezidierter Synkretismus, von dem aus zwar wiederum eine ausgeprägte Religiosität angezielt, nicht aber erreicht werden kann. In der «Verkündigung», – eine lyrische Anthologie am Ende der expressionistischen Bewegung trägt diesen Titel – erfolgt eine Erfüllung, die in gleich hohem Maße Entleerung ist. Dächte man die expressionistischen Positionen radikal zu Ende, so könnte man hier eine modifizierte Form des Ästhetizismus der Jahrhundertwende sehen. Damit wäre nicht nur die Klimax von 1910 als Folge der Klimax von 1900 stilistisch-formal bestimmt, sondern auch die Widersprüchlichkeit des expressionistischen Jahrzehnts insgesamt, von der schon mehrfach die Rede

war. Von einer Säkularisierung religiöser Vorstellungen im Expressionismus jedenfalls kann man nicht sprechen. Vielmehr begreift sich das Jahrzehnt als religiös, ohne doch diese Religiosität aus dem Bereich des Ästhetischen, in dem sich das Scheitern der «Verkündigung» vollzieht, herausführen zu können. So erscheint die Malerei, in der sich diese revolutionslose Revolution, diese religionslose Religiosität im «Material» der Farbe niederschlagen, weit vor der in Abstraktion verlorenen Dichtung als repräsentative Leistung des deutschen Expressionismus überhaupt. Ein qualitatives Äquivalent stellen lediglich die großen Versdichtungen dar, die im ersten Exkurs erörtert worden sind.

Das ist kein sehr ermutigender Ausgangspunkt für eine Würdigung der literarischen Leistungen zwischen 1910 und 1919. Doch kann er dazu dienen, die Schwierigkeiten zu verdeutlichen, denen sich der expressionistische Dichter von seinen Mitteln her gegenübersah. Diese Schwierigkeiten wurden teilweise dadurch ausgeglichen, daß sich der expressionistische Dichter als Dichter schlechthin verstand. Diese Überzeugung übertrug er auf alle anderen Zeitgenossen, die sich ihrerseits wenigstens potentiell als Dichter fühlten. Das steigerte das allgemeine Interesse an der Literatur-, insbesondere an der Zeitschriftenproduktion. Es waren Zeitschriften, die jetzt buchstäblich Epoche machten. Man geht nicht zu weit, wenn man feststellt, daß mit den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Aktion* der Umbruch, der Übertritt ins expressionistische Jahrzehnt vollzogen wird. Die Zeitschrift wird zur kollektiven Stimme einer ganzen Generation. Eine ähnliche Funktion übernehmen Buchreihen und Jahrbücher. Während Jahrbücher erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts eine Rolle spielen, als sich der Expressionismus bereits historisch zu nehmen beginnt, sind Buchreihen von allem Anfang an präsent. Die «lyrischen Flugblätter», die Alfred Richard Meyer seit 1907 herausgibt, vollziehen den Wandel zum Expressionismus in einer aktiv-passiven Doppelrolle mit. *Der jüngste Tag*, eine seit 1913 von Kurt Wolff verlegte Sammlung von Werken jüngerer Autoren, ist genuin expressionistisch schon darum, weil der Aufbruch ins Neue, den der Herausgeber als unbedingt und reminiszenzlos sieht, unter apokalyptischen Zeichen erfolgt. Die schlichte Ausstattung und der niedrige Preis machten die Reihe, die es bis 1921 auf 86 Nummern brachte, allgemein zugänglich. Zugleich wurde in weit höherem Maße als bei den Zeitschriften auf die Qualität der einzelnen Beiträge geachtet. Breitenwirkung ging mit einer Steigerung der Ansprüche Hand in Hand. *Der jüngste Tag* war die bedeutendste Publikation, die dem expressionistischen Jahrzehnt synchron lief.

Dem literarischen Durchbruch von 1910, wie er von den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Aktion* erzwungen wurde, folgten nach einem einzigen Jahrzehnt der Konsolidierung des neuen Stils um 1919 literarische Akte des

Abschlusses, der Abkündigung. Kaum durchgesetzt, verstand sich der Expressionismus bereits als historisches Phänomen. Die eruptive Glut erkaltete rasch zu Lava. Das beweisen die Jahrbücher und Anthologien gegen und nach Ende des expressionistischen Jahrzehnts. Nicht daß das Arrangement einer Anthologie unbedingt ein Abschluß, eine Abkündigung sein müßte; aber die Herausgeber verstanden ihr Tun in diesem Sinne. Dabei spielte die Erkenntnis mit, daß mit literarischen Mitteln eine Veränderung der politischen Wirklichkeit nicht möglich sei. In die anthologistische Tätigkeit ist Resignation eingemischt. Begreift die Signatur des *Jüngsten Tags* zunächst noch einen revolutionären Wandel als Hoffnung mit ein, so fehlt in der Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1919) von Kurt Pinthus diese Hoffnung, was schon an der betonten Säkularisierung des Apokalyptischen deutlich wird. Am Ende des von ihnen geprägten Jahrzehnts verstehen sich die Expressionisten selber als Gescheiterte, ja Geschlagene. Dabei tritt die Anthologie fast schon als Versuch einer Rechtfertigung der eigenen Existenz auf.

Bei der alles überragenden Bedeutung, welche *Der Sturm* und *Die Aktion* für die expressionistische Literatur haben: als nur literarische Zeitschriften dürfen sie nicht angesprochen werden. Vielmehr ist es der «gemischte» Charakter, der sie auszeichnet, aber auch mit ähnlich strukturierten Zeitschriften des wilhelminischen Zeitalters in untergründigen Zusammenhang setzt. Im *Sturm* gehen Kunst, Dichtung und Musik eine Symbiose ein, in der *Aktion* bindet sich Literatur aufs engste an die Politik. Es waren die Herausgeber, die die jeweils spezifische Art der Symbiose bestimmten. Herwarth Walden, der Herausgeber des *Sturm*, war von Haus aus Musiker. Eine zehnjährige Ehe mit Else Lasker-Schüler und Redaktionstätigkeit bei verschiedenen Zeitschriften banden ihn an die Literatur. Die bildende Kunst förderte er in einem eigenen Salon, der zwischen 1912 und 1921 einhundert Ausstellungen veranstaltete. Waldens Zeitschrift war ein Brennpunkt seiner Interessen und Tendenzen, die erst *nach* dem Abklingen der expressionistischen Welle eine stärkere politische Einfärbung erhielten. Politik, auch revolutionäre Politik, war für Walden immer primär «Kunstpolitik». Walden hat, ohne jede persönliche Überheblichkeit, immer darauf bestanden, daß seine Zeitschrift «den bedeutsamsten Abschnitt des deutschen und europäischen Geisteslebens» darstelle und «das führende Organ der Expressionisten» sei[10]. Mehr noch: er hat sich schon 1918 energisch dagegen verwahrt, daß sich viele Dichter und Maler als Expressionisten bezeichneten, ohne es je gewesen zu sein, und darauf hingewiesen, «daß alle Künstler, die eine führende Bedeutung für den Expressionismus haben, an einer Stelle vereint sind. Diese ist ‹Der Sturm›[11].»

Das klingt überheblich, trifft aber den Kern der Sache. In der Tat stehen die Mitarbeiter des *Sturm* im literarischen Rang über denen der *Aktion*. Der Herausgeber der Aktion, Franz Pfemfert, war im Grunde eine politische

Natur. Schon früh, unter dem Eindruck der *Zukunft* von Maximilian Harden, erkannte er die publizistische Zusammenfassung literarischer und politischer Impulse als seine Aufgabe. Auch wirkte die radikal persönliche Prägung und Leitung einer Zeitschrift, wie Harden sie vorexerzierte, als Vorbild auf ihn. Damit war die künstlerische Qualität für Pfemfert sekundär neben der politischen Aussagekraft. Oskar Loerke nannte Pfemfert einen «Pflanzer und Förderer des Neuen, ausgezeichnet durch stetigen Willen und große Umsicht»[12]. Im Gegensatz zu Walden, der auf der ästhetischen Qualität des von ihm Publizierten insistierte, sah Pfemfert als geborener Publizist die Dinge skeptischer. Er, der von Anfang an eine radikal politische Position bezieht, bekennt später, daß vieles, was die *Aktion* gebracht habe, schon zum Zeitpunkt des Erscheinens Makulatur gewesen sei. Damit bringt er, eben weil er von der Literatur politische Wirkung fordert, politisches Versagen auf die radikalste literarische Formel. Auch stellt er die Symbiose zwischen Literatur und Politik schlechthin in Frage. Anstelle der Rechtfertigung tritt die Bezichtigung, die zugleich Selbstbezichtigung ist. Das gilt über die Person Pfemferts hinaus für den gesamten Expressionismus.

Eine derartige Bezichtigung ist nun nicht die einzige Alternative zur gängigen Rechtfertigung, wie sie am Ende der Epoche vor allem von den Anthologisten versucht wird. Es begegnet ein Verzicht auf Rechtfertigung, der auf einem Verzicht auf jede Art von Symbiose beruht. Dieser Verzicht ist an den Dadaismus geknüpft. Der Dadaismus hat sich zunächst nicht als eine neue literarische Bewegung, sondern als «ein neues Sein»[13] verstanden. Das schließt scheinbar den völligen Verzicht auf künstlerische oder literarische Ambitionen ein. Auf der anderen Seite versteht sich der Dadaismus als den – durch Kunst welcher Art auch immer unverstellten – unmittelbaren Ausdruck der Epoche. In der kompromißlosen Ablehnung der künstlerisch-literarischen Vermittlung und der Auslieferung an die Epoche sind nun aber, entgegen dem dadaistischen Selbstverständnis, weit weniger politische als vielmehr ästhetische Impulse am Werk. Man will die Aufhebung von Kunst und Literatur und schafft sie in Wahrheit neu. Das ist das positive Resultat des Verzichts auf eine Symbiose, wie sie von den Expressionisten immer wieder mit verzweifelter Gläubigkeit angestrebt, aber nie wirklich erreicht wurde. Paradoxerweise wirkt also gerade das Überbordwerfen einer vorgegebenen Expressivität als stilprägend.

Es ist nicht damit getan, im Dadaismus nur das Satyrspiel nach der «Tragödie» des Expressionismus zu sehen, so sehr im Dadaismus dessen Freisetzung in absurd-groteske Formen beobachtet werden kann. Eine derartige Freisetzung erfolgte bereits in Morgensterns *Galgenliedern*. «Der Expressionismus», heißt es im *Dada Almanach* von 1920, «wollte die Verinnerlichung, er faßte sich als Reaktion gegen die Zeit auf, während der Dadaismus nichts

anderes als der Ausdruck der Zeit ist.» Der Expressionismus wird gesehen als «die Geste der müden Menschen, die aus sich heraus wollen, um die Zeit, den Krieg und das Elend zu vergessen», eine Geste, die ohne Tapferkeit sei. Dada dagegen stelle sich tapfer «in die Dinge hinein», sei identisch mit den Dingen. Durch den radikalen Verzicht auf ästhetische Kategorien wird nun aber nicht etwa eine Überführung der Künste in die Wirklichkeit vollzogen, sondern eben eine neue Ästhetik begründet, die um 1920 nur von begrenzter Wirkung ist, aber ein knappes halbes Jahrhundert später außerordentlich stark zum Tragen kommt. An der Wende zu den zwanziger Jahren bewirkt der Dadaismus vor allem eine Unterminierung des Expressionismus, dessen menschheitliches Pathos er der Lächerlichkeit preisgibt, und eine Vorbereitung der Neuen Sachlichkeit, die die vom Dadaismus denunzierte Symbiose zwischen Literatur und Politik unter gewandelten politischen Voraussetzungen erneut anstrebt.

ZWEITES KAPITEL

Lyrik

Daß der Expressionismus kein neuer Stil, sondern vielmehr ein neues Weltgefühl gewesen sei, ist, schon von den Expressionisten selber, bis zum Überdruß betont und beteuert worden. Mehr noch: dieses Weltgefühl, hieß es, habe sich lyrisch aussprechen müssen, und zwar so total, daß expressionistische Lyrik sowohl Expressionismus schlechthin als auch – weit über ihre spezifischen geschichtlichen Bedingungen hinaus – Lyrik schlechthin sei. In der Tat gab es gerade in der Lyrik eine expressionistische «Welle», um 1910 einsetzend, in den Jahren des Ersten Weltkriegs kulminierend, um 1919 auslaufend, die das literarische Selbstverständnis eines ganzen Jahrzehnts so stark bestimmte, daß es dem Chronisten schwerfällt, Wahrheit und Legende zu trennen. Schon Soergel[14] hat das erfahren müssen. Diese Schwierigkeit ist im zwiespältigen Wesen des Expressionismus selber gegründet und findet ihre Fortsetzung in den Zusammenhängen des Expressionismus mit den anderen Strömungen und Bereichen der zeitgenössischen Kultur. Erörtern wir diese zuerst. Der Expressionismus, so sehr er, nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Malerei, seine Schwerpunkte in Deutschland hatte, war keine ausschließlich deutsche Bewegung. Hans Magnus Enzensberger datiert in seiner Anthologie *Museum der modernen Poesie* (1960) den Ansatz eines neuen Sprach- und Literaturbegriffs in ganz Europa und damit den Beginn der «modernen» Literatur im engeren Wortsinne generell um 1910. Der gemeinsame Nenner sei ein tiefgreifendes Unbehagen an der tradierten wie an der zeitgenössischen Dichtung, ein mehr instinktives als bewußtes Wissen um das Versagen gerade der Lyrik bei der Gestaltung der «modernen» Seele, ihrer Nöte und Zwiespälte. Indem man ein Ende feststellt, eine fehlgelaufene Entwicklung beklagt, proklamiert man zugleich einen neuen Anfang.

Mit der expressionistischen Lyrik zumal meldet sich die neue literarische Generation zu Wort. So wie um 1890 eine neue Generation ihren Protest gegen eine politisch und sozial determinierte Dichtung angemeldet und eine nur der eigenen Gesetzmäßigkeit verantwortliche Dichtung ästhetischer Prägung gefordert hatte, so protestiert um 1910 eine neue Generation gegen eben diesen Ästhetizismus und fordert, gleichsam im Gegenschlag einer Pendelbewegung, erneut außerästhetische Verbindlichkeit. Dabei geht es nicht um eine Auseinandersetzung mit begrenzten politischen und sozialen Gegebenheiten, sondern um den Entwurf einer entgrenzenden künftigen politischen und sozialen Ordnung. Diese müsse besser, müsse menschenwürdiger sein als

die bisherige. Bei dieser allgemeinen Forderung blieb es meistens. Ihre Forderungen mit konkreten Vorschlägen zu füllen, blieb den Expressionisten versagt. So stellt sich im Rückblick auf die Lyrik der Ära Bismarcks, etwa die *Modernen Dichtercharaktere*, noch mehr aber im Vorblick auf Bertolt Brecht und die zwanziger Jahre die Frage, ob die expressionistische Dichtung, auch wo sie sich dezidiert politisch gibt, überhaupt genuin politisch sei, oder ob es sich strenggenommen nur um eine Variante der ästhetisch determinierten Lyrik des wilhelminischen Zeitalters handele, die die politische Einfärbung als rein stilistische Innovation verwendet. Aus der historischen Distanz heraus kann der Neuansatz um 1910 nicht so radikal gesehen werden, wie es die Mitlebenden, in ihr Generationsgefühl verstrickt, taten. Jedenfalls ist die These, expressionistische Lyrik sei eine Spätform der Lyrik der Jahrhundertwende, die ihrerseits eine Spätform der gesamteuropäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts sei, der These vom radikalen Neuansatz vorzuziehen. Auch das schroffe Sichselbstabsetzen der Jüngeren von den Älteren, etwa Georg Heyms von Stefan George, wäre damit nicht einfach als «Generationsbruch», sondern vielmehr als Voraussetzung einer innerliterarischen «Variation» deutbar. Schwierigkeiten bereitet allerdings das theoretische Selbstverständnis des Expressionismus, die mit Leidenschaft betriebene Ergründung des eigenen Wesens. Das ist als zweites zu erörtern.

Kaum eine Epoche der modernen Literatur hat so viel theoretisiert wie der Expressionismus: die Zahl der literarischen Programme ist Legion. Horst Denkler hat mit immensem Fleiß die wichtigsten zusammengestellt[15], doch auch er hat nur einen Bruchteil erfassen können. Das summierende Verfahren, das Denkler als Interpret wählte, war aber nur darum möglich, weil sich die einzelnen Programme durch ein gerütteltes Maß an Ungenauigkeit auszeichnen. Die Programme des Expressionismus sind ganz oder teilweise austauschbar und lassen sich darum zu einem umfassenden Programm fügen, das seinerseits nichts weiter ist als jedes einzelne Programm auch, nur eben in aufgeschwellter Form. Die Verschwommenheit der expressionistischen Programme und Theorien liegt nun nicht einfach an deren ungenauen Zielvorstellungen. Auch das Umgekehrte trifft zu. Die Expressionisten waren ihres spezifischen Stils wegen nicht für Theorie prädestiniert. Der ekstatische Ton, der in ihrer Lyrik dominierte, beherrschte auch die Programmschriften, die darum fast durchweg proklamatorisch angelegt sind. Da beides, Lyrik und Theorie, Ausfluß des gleichen einheitlichen Gefühls war, läßt sich beides in der Diktion nicht unterscheiden. So ergeben sich permanente Zirkelschlüsse. In expressivem Stil wird programmatisch eine neue Lyrik gefordert; wird diese im gleichen expressiven Stil geliefert, erscheint das, in wechselseitigem Sichbedingen, bereits als Erfüllung der Forderung. Und noch etwas weiteres tritt hinzu. Die expressionistische Literatur hat ein besonders enges Verhältnis

zur bildenden Kunst. Die Personalunion von Dichter und Künstler begegnet bei Oskar Kokoschka, bei Egon Schiele, bei Ernst Barlach. Unter diesem Aspekt erscheinen die theoretischen Äußerungen expressionistischer Dichter denen von Künstlern überhaupt verwandt. Der bildende Künstler hat, mehr als jeder andere, das Bedürfnis, sein Tun theoretisch abzusichern; weniger als jeder andere aber ist er in der Lage, das überzeugend zu bewerkstelligen. In ihrer Vertauschbarkeit und Ungenauigkeit ist die Theorie der Expressionisten typische Künstler-Theorie.

Man tut also gut daran, sich beim Expressionismus auf die Produktion, nicht auf das Programm zu verlassen. Literarische Zirkel und Zeitschriften schufen, wie einleitend erörtert, die Voraussetzungen. Initiatorische Bedeutung kommt dem «Neuen Club» in Berlin zu, der als zeitsymptomatische Gruppenbildung bereits genannt wurde. Im Juni 1910 trat der «Neue Club» im Rahmen «Neopathetischer Cabarets» erstmals mit Lesungen junger unbekannter Lyriker an die Öffentlichkeit. Nach Kurt Hillers, des Gründers, eigenen Worten wurden die «Neopathetiker» zunächst nur von einer kleinen aber wachsenden Schar Sachverständiger akzeptiert. Hiller fungierte als Entdecker, der auch die Ziele setzte: «das pathetische Ausschöpfen dessen, was dem entwickelten Typus Mensch täglich begegnet; also: ehrliche Formung der tausend kleinen und großen Herrlichkeiten und Schmerzlichkeiten im Erleben des intellektuellen Städters». An dieser Zielsetzung ist zweierlei wichtig: erstens die entschlossene Hereinnahme der Stadt in den Themenkreis der Lyrik; zweitens die Anerkennung des Intellekts als strukturierende Kraft. So wurde denn, analog zum Programm des «Blauen Reiters», das «Geistige» zum zentralen Begriff, an dem Wert und Unwert auch lyrischer Dichtung gemessen werden sollte. Man dürfe «das Geistige nicht klassisch-kaffrig ausschalten», betont Hiller, man müsse vielmehr «knappe und irisierende Synthesen geben von dem, was seltsame analytische Sensation in uns ist»[16]. Diese Forderungen, daran läßt Hiller keinen Zweifel, habe unter allen «Neopathetikern» Hans Davidsohn, dessen Federname Jakob van Hoddis war, am ehesten erfüllt.

Jakob van Hoddis (1887 – Todesjahr unbekannt) ist der bahnbrechende frühexpressionistische Lyriker – und nicht Georg Heym, wenn dieser auch van Hoddis bald in den Schatten zu stellen vermochte. Van Hoddis war auch als Vortragender der Star des «Neopathetischen Cabarets». Noch Kurt Pinthus räumte van Hoddis in seiner Anthologie *Menschheitsdämmerung* vor Heym den ersten Platz ein, der ihm gebührt: «Weltende» steht vor «Umbra Vitae». Dieses Gedicht, wohl Ende 1910 entstanden und am 11. Januar 1911 im *Demokraten*, dem Vorläufer der *Aktion*, erschienen, ist das Schlüsselgedicht der neuen literarischen Bewegung. Schon der Titel «Weltende» ist ein Programm. Van Hoddis formuliert eine Drohung, weil er sich selber bedroht

fühlt. Daß das in einer vielfältig abgesicherten Friedenszeit geschieht, die zwar Krisen, aber keine Katastrophe kannte, macht den Vorgang so erregend. Man hat die prophetische Gebärde der Expressionisten angezweifelt und nach psychologischen Begründungen gesucht; bei van Hoddis hat man auf eine latente Geisteskrankheit verwiesen, die 1914 zum Ausbruch kam. Eine derartige Auslegung führt nicht weit. Die prophetische Gebärde ist nämlich schon darum legitim und nicht angemaßt, weil sich van Hoddis, selber tiefer erschrocken als seine Hörer, aus der Prophetie immer wieder in die Buffonerie zu retten versucht. Das mißlingt, muß mißlingen. Der epochale Zwang ist stärker als das Individuum und unterwirft es seinen Forderungen. Die Verkehrung des Dichters zum Medium fast wider Willen signalisiert unwiderruflich eine neue Epoche.

«Weltende» ist aus zwei Strophen zu je vier Zeilen gefügt. «Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, / In allen Lüften hallt es wie Geschrei, / Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei / Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut. / Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken. / Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. / Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.» Aber die Fugen treten auseinander. In der Isolation der einzelnen Verszeilen zeichnen sich künftige Katastrophen ab. Die stilistische Innovation korrespondiert vollkommen mit den weltgeschichtlichen Vorgängen. Das hat nichts mehr mit der Isolation der einzelnen Verszeile, wie sie schon von Stefan George praktiziert wurde, zu tun. George isoliert, um den einzelnen Bestandteilen innerhalb des Gesamtgefüges gleiches Gewicht zu geben. Die Isolation steht unter architektonischen Gesetzen und erzwingt das Gefüge. Bei van Hoddis dagegen zerstört sie es. Die Situation ist apokalyptisch, und daß die Beschreibung dieser Situation bei den Nebenwirkungen einsetzt, daß sie sich einer banalen, grotesk verzerrten Sprache bedient, steigert die Eindringlichkeit. Die Welt, die van Hoddis beschreibt, ist eine sich auflösende Welt. Die Struktur des Gedichts läßt nur noch die pure und brutale Darbietung von desintegriertem Material zu. Das gilt über van Hoddis hinaus für weite Strecken des Expressionismus überhaupt: man fordert eine geistige Kunst, fanatischer noch als George und die Seinen das vor fast zwei Jahrzehnten getan hatten, aber man wird um so härter aufs «Material» zurückgeworfen. Desintegration wird schließlich zur Desorientierung.

Die Bedeutung von Jakob van Hoddis darf nicht nur punktuell an dem Gedicht «Weltende», sie muß auch linear aufgezeigt werden. Van Hoddis stammte aus einer großbürgerlich-jüdischen Berliner Familie. Sinn für Literatur galt als etwas Selbstverständliches und damit auch die Rezeption Georges als des führenden deutschen Lyrikers. Georges Einfluß auf den jungen van Hoddis ist im «Traumkönig» spürbar, und in frühen Stadt-Gedichten schlägt die

Struktur des *Algabal* durch. Alles ist stark auf das isolierte Ich und seine Leiden abgestellt und abgestimmt. Doch bald macht das Material seine Eigengesetzlichkeit geltend, und zwar auf doppelte Weise. Zunächst erfolgt die pathetische Überhöhung des neuentdeckten Themas: die Stadt wird in kosmische Bezüge hineingestellt und gleichzeitig, unter bedenkenloser Verwendung allegorischer Stilmittel, dämonisiert. Religiöses tritt hinzu: die Stadt unter dem richtenden Schwert Gottes erscheint als Ort der Apokalypse. Diese Großmäuligkeit entsprach den selbstgesetzten Forderungen. Es bezeichnet van Hoddis' Rang, daß er diese pathetische Aufschwellung im gleichen Zug und Zwang wieder aufhob. Die Stadt wird entleert und in ihrer Leere exakt ausgeleuchtet. Sie erscheint nun, den Surrealismus und seine Topographie vorwegnehmend, als Wüste, als Ort äußerster Einsamkeit. Statt theatralischer Dämonisierung, wie sie auch in den gleichzeitigen Stadt-Gedichten Heyms wirksam ist, erfolgt eine radikale Ernüchterung. Aber gerade aus ihr steigen nun die furchtbarsten aller Ängste. Darin fallen Krankheit des Ich und Krankheit der Epoche in eins zusammen. Aufschwellung und Entleerung, so gegensätzlich sie als Stiltendenzen sind, haben dabei das Gemeinsame, daß sie den neuen Gegenstand, die Stadt, entrücken. Auch das verweist auf einen typisch expressionistischen Zug: daß Realitätsnähe gesucht, aber zugleich im utopischen Entwurf übersprungen, verlassen wird. Was sich in der Ära Bismarcks in den Gestalten Nietzsches und Liliencrons säuberlich getrennt verkörperte, ein neues Geist- und ein neues Wirklichkeitsverständnis, tragen die Enkel jener Generation als konstitutive, aber immer auch destruktionsbereite Spannung in sich. Gegengewichte zu der hier verborgenen Gefährdung werden auf verbaler Ebene gesucht.

Auch das läßt sich an den Versen von Jakob van Hoddis symptomatisch ablesen. Van Hoddis verwendet die zum Jargon heruntergekommene Sprache des Alltags. Der Jargon steht für die Stadt: Thema und Vokabular entsprechen einander. In der Gedichtreihe «Varieté» beschreibt van Hoddis unter anderem einen Athleten, einen Humoristen, eine indische Raubtierdompteuse, eine Soubrette, eine Tänzerin, den Kinematographen. Der Ton dieser zehn Gedichte ist schnodderig und keß und nimmt den Ton von Chansons der zwanziger Jahre vorweg. Van Hoddis' Lyrik erscheint damit stilgeschichtlich als Wendepunkt von der Lyrik Georgescher Prägung zur Lyrik der Mehring, Kästner und Tucholsky. Innerhalb des expressionistischen Spannungsfeldes fächern sich hier die verschiedenen typologischen Möglichkeiten auf, den «neuen Stil» zu realisieren. Der pathetisch-dämonische Gedichttypus verweist auf die Lyrik Heyms, in der er, fast gleichzeitig, seine Erfüllung finden sollte. Der groteskzynische Gedichttypus verweist auf die Lyrik Benns einerseits, die Lyrik der Dadaisten andererseits. Die Auffassung des Dichters als eines Narren, von Nietzsche in hochpathetischem Wortverständnis vorgeprägt, begegnet bei van

Hoddis, weitgehend wertentleert, wieder, um dann bei den Dadaisten rein funktional, aber in der Funktion wieder wertig werdend, zu enden. In van Hoddis' Gedicht «Der Visionarr» sind alle diese Elemente im Augenblick ihrer bevorstehenden Zerfällung eingegangen. Vergleicht man van Hoddis mit Heym, was schon deren Freunde getan haben, so erkennt man die permanente Vorläufigkeit der Verse van Hoddis', gegen die sich das Geformte, Werkhafte der Verse Heyms abhebt. Um dieser Werkhaftigkeit willen hat man Heym fast durchweg den Vorzug gegeben, ohne zu beachten, daß er damit die dem eigenen Stil immanente Problematik überspielt.

Georg Heym (1887–1912) war wie Jakob van Hoddis ein Dichter der Stadt, der Großstadt. Ernst Stadler verglich ihn in einer Rezension seiner ersten Gedichtsammlung *Der ewige Tag* (1911) mit Poe und Baudelaire, nicht ohne aus dem Bereich der bildenden Künste Rops und Kubin heranzuziehen. Die kraftvolle und ungebrochene Bildhaftigkeit der Heymschen Verse bedingte das. Diese Bildhaftigkeit, diese Sättigung, ja Übersättigung mit Visuellem, hat Heym zum populärsten aller bedeutenden Expressionisten gemacht. Dabei waren Irrtümer im Spiel, die es auszuräumen gilt. Erstens war Heym kein «Realist», war kein Verfechter einer «strengen Sachlichkeit, die unerschütterlich Bild an Bild reiht», wie es Stadler formulierte[17]. Nicht die moderne Großstadt ging als neuer Stoff in seine Lyrik ein; vielmehr disponierte ihn die atmosphärische Erfahrung dieses Bereichs für das Auswerfen imaginativer Bilder, die nicht aus der Großstadt geschöpft, sondern ganz im Gegenteil in diese hineinprojiziert werden. Heym selber hat in seinen Tagebüchern das Gefangensein in seinen eigenen «wachen Phantasien» betont. Nicht nur die Bilder, auch die spezifischen Bewegungen, in die diese Bilder gesetzt werden, sind Projektionen der eigenen Imagination. Heym ist in der Tat Expressionist im reinsten Wortsinne. Der Heymsche Rhythmus resultiert daraus, daß die Welt zunächst in einen Zustand vollkommener Erstarrung überführt wird, ablesbar an der Zeilenstruktur, um dann in eine vom Autor initiierte Unruhe versetzt zu werden.

Zweitens war Heym kein «Prophet». Die prophetische Gebärde, die van Hoddis wie unter Zwang vollzieht, wirkt bei Heym gespielt, theatralisch. Das gilt auch für das Gedicht «Der Krieg». Daß diese monoton gefügten Strophen des Frühvollendeten, der fünfundzwanzigjährig beim Eislauf ertrank, als Vorausdeutungen auf den Ersten Weltkrieg, ja auf die gesamte Ära der Katastrophen zwischen 1914 und 1945 gelesen wurden, ist verständlich, aber nicht berechtigt. Die Strophen Heyms erwuchsen aus Kriegssehnsucht, nicht aus ahnend-warnender Voraussicht eines Krieges. Das wissen wir aus den Tagebüchern. Die Vorstellungen eines künftigen Krieges aber nährt Heym, fast pubertär, aus längst vergangenen geschichtlichen Ereignissen wie der Französischen Revolution. Er sieht sich als Danton, als Barrikadenkämpfer,

als Jakobiner. Was er liefert, sind keine Visionen, sondern visuelle Projektionen des eigenen unausgegorenen Inneren. Daher ist auch die starke Durchsetzung mit allegorischen Elementen zu erklären. Die Imagination Heyms nährt sich an überkommenen Vorstellungen, verdaut diese aber nicht, sondern speit sie unverarbeitet wieder aus, wobei sich allerdings überraschende Verschiebungen, Schnitte, Bruchstellen ergeben. Auch Verzerrungen der herkömmlichen Größenordnungen sind bei Heym gang und gäbe, ebenfalls eine Folge des Verfahrens der Projektion eines Innen auf ein Außen. Die göttliche Gestalt, bei George im *Vorspiel* auf Menschenmaß zugeschnitten, wird bei Heym, singular in «Der Gott der Stadt», pluralisiert in «Die Dämonen der Städte», ins Überdimensionale aufgetrieben. Der Dichter reduziert seinesgleichen zur Puppe und schafft sich in der Projektion einen gigantischen Puppenspieler, dem er sich rückhaltlos ausliefert.

Die Farbgebung Heyms ist grell. Sie leitet sich literarisch von Rimbaud her, was durch Tagebuchaufzeichnungen belegt ist; zeitgeschichtlich hängt sie mit der expressionistischen Malerei der «Brücke» und des «Blauen Reiters» zusammen. Da die Farben plakativ ungemischt verwendet werden, lassen sie sich symbolisch aufladen. Rot und Schwarz, und zwar Schwarz als Farbe, die alle anderen Farben in sich verschlungen hat, dominieren. Rot symbolisiert das Zerstörerische, das die technisierten Ordnungen der modernen Welt vulkanisch unterminiert, Schwarz den Abgrund, der nicht nur Zerstörung einer Ordnung, sondern Auslöschung der Welt insgesamt bedeutet. Beides ergibt sich nicht nur aus der Situation einer hochindustrialisierten Gesellschaft, sondern wird, was wichtiger ist, dieser rundweg entgegengesetzt. Heym legt das transpsychologisch aus: in seiner Lyrik ragen die «schwarzen Halbinseln» aus dem Jenseitigen ins Diesseits hinein. Von hier aus gesehen ist die Lyrik Heyms eine «negative» Schöpfung, das heißt: sie hebt die vorhandene Welt dadurch auf, daß sie deren Nichtmehrvorhandensein imaginiert. Nicht so sehr das «Freiwerden dämonischer Kräfte innerhalb einer völlig durchtechnisierten Welt» liegt vor, wie Karl Ludwig Schneider glaubt[18], als vielmehr die Setzung eines als dämonisch verstandenen negativen Willens gegen die erfahrene Wirklichkeit. Auch darin wird die Beziehung zu George offenbar. Allerdings versucht Heym, im Gegensatz zu George, keine frevelhafte Harmonisierung durch Kultschöpfung mehr, sondern beläßt es bei der Negation, bei einer – Georges «Zeitgedichte» geradezu nachäffenden – Geste genereller Verfluchung, die vom Männischen ins Knäbische verkehrt erscheint. So ganz «ohne fuchtelnden Teutonismus», wie Hiller beteuert[19], war Heym nun denn doch nicht.

Wie weit der hektische Ton gerade der frühen Expressionisten wilhelminisches Erbe und nicht antiwilhelminische Gebärde war, ist noch nicht untersucht worden. Daß die hier erörterten Gedichte in den letzten Friedensjahren der

Regierung Kaiser Wilhelms II. entstanden, sollte nie vergessen werden. Der einzelne Mensch wird innerhalb der Gedichte in großräumige, elementare Bewegungsvorgänge hineingerissen, die das literarisch-ästhetische «Gegenbild» zu Paraden, Staatsakten, Manövern darstellen. Oft hat es den Anschein, als ob diese «Gegenbilder» zu Vexierbildern pervertierten. Heym entwirft geradezu «Herden- und Hordenbilder». In der Masse verliert der Einzelne sein menschliches Gesicht, wird animalisch oder anonym. Diese Gesichtslosigkeit wird besonders dann deutlich, wenn der Einzelne oder die übersehbare Gruppe in den Mittelpunkt gerückt wird («Die Gefangenen», «Der Blinde», «Die Irren», «Die Selbstmörder»). Der entleerte Mensch wird vorgeführt, in völliger Entsprechung zur entleerten Stadt, wie sie bei van Hoddis begegnet. Auf der anderen Seite fehlen «schöne» Gedichte bei Heym keineswegs, wie denn überhaupt die Schönheit als Folie für die düsteren und apokalyptischen Strophen dient. Die Bilder Heyms sind, insgesamt, trotzig-bewußt gegen die Bilder Georges oder auch Rilkes gesetzt; dieser Vorgang wiederholt sich im Werk Heyms im Verhältnis der zwei genannten Gedichttypen zueinander. Dabei muß sich das «schöne» Gedicht thematisch keineswegs von seinem Widerpart unterscheiden. «Ophelia» beispielsweise ist vom Thema her düster genug: und doch ist das Gedicht ein breit hinströmender Hymnus auf das Leben, fast auf das «schöne Leben», das auch die Tote, die im Wasser treibt, umschließt. Der Mensch ist, reduziert, Element des Vegetativen. Darin findet er in einem neuen Jahrzehnt seinen neuen Rang. Hier berührt sich Heym mit seinem Gegenspieler Trakl, bei dem der Vorgang der Auflösung des Menschen ins Vegetative konsequent zu Ende geführt wird.

Diese Auflösung steht aber auch mit einer Selbstbestätigung im Zusammenhang, wie sie neben Heym von einigen anderen Dichtern des «Neuen Clubs» überzeugend formuliert wurde. Da ist Alfred Lichtenstein (1889–1914), van Hoddis in vielem verwandt, aber trotz heftigster Ausbrüche immer wieder in einen mittleren, fast idyllisch anmutenden Ton der Weltfrömmigkeit fallend, der auch die isolierten Verszeilen der kabarettistisch-denaturierten Gedichte bindet. Da ist Ernst Wilhelm Lotz (1890–1914), dessen Gedichte postum unter dem Titel *Wolkenüberflaggt* (1916) erschienen. Die Schönheit der diesseitigen Welt wird mit geradezu animalischer Instinktsicherheit erspürt und in Verse übertragen, in denen atmosphärische Strömungen ins Geistige verwandelt erscheinen. Wie bei Heym umgibt bei Lichtenstein und Lotz ein früher Tod die überlieferten Gebilde mit einem Glanz der Verheißung und drängt die Frage nach möglicher Erfüllung zurück. Das Potential zählt, nicht das Werk. Schon vom Ansatz her war der Expressionismus, wie anderthalb Jahrhunderte früher der Sturm und Drang, eine Dichtung junger Menschen. Daß die Expressionisten der ersten Stunde fast alle zu Opfern des Krieges wurden, besiegelte nur zeitgeschichtlich, was in deren Dichtung wesensmäßig

angelegt war. Der Expressionismus kennt eigentlich nur «frühe» Dichtung. Die expressionistischen Lyriker von Rang, die den Ersten Weltkrieg überlebten, konnten nur in den seltensten Fällen Anspruch und Höhe ihres Stils halten: vorzugsweise sind hier Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler zu nennen. Meist aber wichen sie in weniger stilstrenge Bereiche politischer und literarischer Aktivität aus. Sie ließen sich gesellschaftlich absorbieren und wurden Unterhaltungsschriftsteller wie Franz Werfel, Walter Hasenclever und Kurt Heynicke oder Funktionäre wie Johannes R. Becher. Das rückte dann wieder im nachhinein die dichterische Leistung der frühen Expressionisten in ein um so helleres Licht.

Die Literaturgeschichtsschreibung hat dem Dreigestirn Heym, Trakl und Stadler fast einhellig den höchsten Rang innerhalb der expressionistischen Lyrik zugesprochen. Ohne Frage spielt dabei der frühe Tod dieser drei Dichter eine Rolle, aber auch andere erlitten ihn, ohne eine derartige literarische Heiligsprechung zu erfahren. Ein anderer Grund dürfte wichtiger sein. Das Werk dieser drei ist umfangreicher als die vergleichsweise sporadischen lyrischen Äußerungen von van Hoddis, Lotz, Lichtenstein und besitzt, abgegrenzt durch einen jeweils unverwechselbaren Tonfall, eine größere Variationsbreite. Ihnen gegenüber erscheinen die Zeitgenossen allzusehr auf eine einzige fanatisch verfolgte lyrische Linie festgelegt. Van Hoddis oder, um den extremsten Fall vorwegzunehmen, Stramm eliminieren im Ringen um einen neuen Stil die eigene Person; bei Heym, Trakl und Stadler dagegen bleibt das personale Element unlösbarer Bestandteil ihrer Dichtung. Die drei waren Lyriker schlechthin, man brauchte nicht umzudenken, wenn man sie in ihrer Individualität akzeptierte. Auch spielte die bereits skizzierte Entwicklung des Expressionismus insgesamt eine Rolle. Nach den Innovationen des Stils, die bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs im wesentlichen vollzogen waren, brach der Expressionismus im Verlaufe des Ersten Weltkriegs immer heftiger aus dem ästhetischen Bereich aus und schuf sich politisch Gehör. Während des Krieges dominierten Lyriker mit pazifistischer Haltung, etwa Albert Ehrenstein oder René Schickele; nach Kriegsende vollzog sich ein starker Linksruck als Folge der revolutionären Ansätze im Niemandsland zwischen Kaiserreich und Republik. Die Lyrik des Expressionismus wurde zum Sprachrohr von Sozialismus und Kommunismus. Eine derartige Politisierung der Lyrik aber hatte zur Folge, daß man, rückblickend, in der Lyrik der frühverstorbenen Heym, Trakl und Stadler genuine, von den Leidenschaften des Tages ungetrübte Dichtung sah. Hier war die auch von Wetterzeichen nicht ernsthaft getrübte Ruhe vor dem Sturm.

Wir sehen bei dem Dreigestirn Heym, Trakl und Stadler eher das Trennende als das Verbindende. Jeder der drei ist, um es auf eine Formel zu bringen, das Gegenbild, der Gegenentwurf der beiden anderen. Gegen Heym,

den in die Großstadt verschlagenen und ihr verfallenen Dichter, steht Stadler, der die technische Welt gelassen und geradezu optimistisch in seine Verse einbringt als Äquivalent gesteigerten Daseinsgefühls, und Trakl, stadtfern, zu Hause nur in bäuerlich-bukolischer Landschaft, schon in den Rand- und Übergangszonen der Städte ein Verirrter, Unbehauster. Gegen Trakl, den Melancholischen, Depressiven, lebenslang vom Wahnsinn Überschatteten, steht Heym, der in kerngesundem, knabenhaft gewaltsamem Trotz über alles Dunkle, Bedrohte, Verfallene verfügt, ohne sich ihm auszuliefern, und Stadler, der in euphorischer Heiterkeit selbst die Schrecken der Zeit in die zarte Bewegtheit seiner Rhythmen hineinnimmt. Gegen Stadler, der weitausschwingende, gelenkig-lockere, dem freien Vers französischer Herkunft angenäherte Zeilen bevorzugt, die im Krolowschen Sinne «porös» sind, steht Trakl mit freirhythmischen Gefügen, die, Welt aufnehmend, sich schließen, um in opaker Farbigkeit in sich selber zu ruhen, und Heym mit klotzigen Strophen, deren harte Konturen und stampfend-monotone Rhythmen Welt zwingend und Welt sprengend zugleich sind. Das Trennende, das Gegeneinander von Herkunft, Haltung und Stil aber ergibt, insgesamt, ein vollkommenes Bild der Kernzone des frühen lyrischen Expressionismus. Die Randzonen allerdings werden von Heym, Trakl und Stadler nicht abgedeckt, am allerwenigsten von Stadler, der zutiefst Traditionalist ist, wenn auch mit außergewöhnlichem Spürsinn für das Kommende, Neue, aber auch nicht von Heym, dessen revolutionäre Haltung als pervertierter Traditionalismus angesprochen werden darf, selbst nicht von Trakl, dessen hermetische Kunst verbale Innovationen kaum kennt, so sehr seine Farb- und Formgebung, insbesondere seine Neigung zur Farbe Blau, aber auch sein symbolisches Setzen des Kreatürlichen und Vegetativen, an die optischen Innovationen Franz Marcs erinnert.

Man hat Ernst Stadler (1883–1914) ganz aus dem expressionistischen Bereich lösen und der «älteren» Lyrik Georges und Rilkes als «Variante» zuschlagen wollen. In der Tat steht Stadler anfangs vollkommen im Banne Georges, ohne, fasziniert, jenen aufsässigen Trotz zu entwickeln, der Heym in gleicher Situation auszeichnete. Stadlers *Präludien* (1905) tönen Georgesche Weisen nach, einen Bereich des Schönen innerhalb des Wirklichen abzirkelnd. Da die Aneignung Georges ein Akt literarischen Wissens und nicht so sehr ein Akt produktiven Willens war, fiel es Stadler nicht schwer, sein eigenes Verfahren zu durchschauen und entsprechend seiner sich wandelnden literarischen Erfahrung zu modifizieren. Als Student in München, Straßburg und Oxford, als junger Professor in Brüssel wurde er, den Traditionen seiner elsässischen Heimat entsprechend, mit der neuesten Literatur der westlichen Nachbarn vertraut. Zumal Francis Jammes, den Stadler kongenial übersetzte, übte eine tiefgreifende Wirkung aus, die Georges Spuren verwischte. *Die Gebete der Demut:* dieser Titel der Jammes-Übersetzungen von 1913 könnte auch für

den Gedichtband von 1914, *Der Aufbruch*, gelten. Auch hier besticht, gegenüber allen lyrischen Versuchen von Stadlers Generationsgenossen, das unzerstörbare Gleichgewicht: hochgemute Aufbruchsstimmung wird durch Demut vor dem Seienden kontrolliert und zugleich legitimiert. Ein so abgründig-flacher Skeptiker wie Carl Sternheim fühlte bei der Lektüre der Gedichte des *Aufbruch* die Welt um sich «feierlicher verklärt» [20]. Das wiegt etwas. Zugleich betont Sternheim, daß Stadler «die Schönheit der Kunst» das Heiligste gewesen sei. Von der Position her also erfolgte kein Abrücken von George, dem frühen Leitbild.

Beim Vokabular sieht es anders aus. Das Einleitungsgedicht des *Aufbruch* geht mit den Worten ins Gericht, die ihr Versprechen nicht halten konnten, die ein unsagbar gesteigertes Dasein versprochen, aber eben darum den Sturz in die Alltäglichkeit nur um so schmerzlicher gemacht hätten. Das geht eindeutig gegen George, wohl auch gegen Rilke. Nun weinen die Enttäuschten der «verhallenden Musik» dieser allzu schönen Worte nach. Damit ist die literarische Situation der frühen Expressionisten fixiert. Für sie gilt es – und damit wird die Aufgabe nicht nur eines Individuums, sondern einer Generation, ja einer ganzen Epoche formuliert –, den Alltag festlich zu gestalten, nicht, imaginierte Feste gegen den faktischen Alltag zu setzen. Nie ist der Welt des *Algabal* eine entschiedenere Absage erteilt worden. Religiöse und kreatürliche Erfahrungen bedingen und steigern einander («Vorfrühling», «Resurrectio»). Stationen des eigenen Lebens werden in Versen aufgefangen, im Spiegel fremden Lebens wird die Erkenntnis gesucht, entsühnt gelingt Einkehr. So sind sämtliche Partien des Buches Abbilder der eigenen, neugesetzten Existenz. Alte Literatur (ein Spruch des Angelus Silesius) und alte Kunst (eine Inschrift am Straßburger Münster) bestätigen aus der Tiefe der Zeit heraus diese Existenz. Die Figur des Münsters, der die Inschrift gilt, zieht ihre Reinheit aus dem Glanz der Niedrigkeit, die sie umgibt. Das sichert Stadlers Versen ihre Verbindlichkeit: Niedriges wird ohne jeden Abstrich von seiner Niedrigkeit («Heimkehr», «Irrenhaus», «Judenviertel in London») transparent gemacht auf ein Höheres hin, und zwar so, als sei das die selbstverständlichste Sache der Welt.

Die Selbstverständlichkeit, die Stadler auszeichnet, erscheint bei Georg Trakl (1887–1914) in verschlüsselter Form. Bei Trakl, der seine *Gedichte* 1913 vorlegte, geht es mehr als bei allen anderen expressionistischen Lyrikern um die einfachen großen Gefühle Leid und Glück, Trauer und Hoffnung, Liebe und Einsamkeit. Aber Trakl kann diesen Gefühlen nicht mehr unmittelbaren Ausdruck verleihen. Liliencron beispielsweise, aber auch noch George, nannte Schmerz Schmerz und bestätigte oder steigerte die Nennung bestenfalls durch ein schmückendes Beiwort oder durch die Einordnung in eine besondere Situation, in der dieses Wort geäußert wird, aus der heraus es seine Legiti-

mation empfängt. Damit ist es bei Trakl nicht mehr getan. Das Gefühl wird verbal in Vorstellungen meist bildhafter Art umgesetzt, wird verschlüsselt. Dadurch hört es nicht auf, einfach und groß zu sein, muß aber durch entschlüsselnde Lektüre aus dem Gefüge des Gedichts herausgelöst werden. Trakl bevorzugt zunächst strophische Formen, seien es liedhafte Gebilde fast volksliedartigen Zuschnitts («Verklärter Herbst», «Winterdämmerung», «In den Nachmittag geflüstert»), seien es aus Einzelzeilen gefügte Gedichte im Stil von Heym und van Hoddis («Vorstadt im Föhn», «Menschliche Trauer», «Trübsinn»). Später entwickelt er eine eigenartige freirhythmische Form, großräumige, aus Zeilen verschiedener Länge mit zahlreichen syntaktischen Verschiebungen zusammengeschmolzene Gefüge, in denen die Aussagen ins Irreale, Traumhafte, Phantastische überhöht werden («Helian», «Elis», «Sebastian im Traum»). In stets wachsendem Maße treten Farbwerte in den Vordergrund, die nicht mehr, wie noch in manchen frühen Gedichten Trakls, aus der Wirklichkeit gefiltert sind, sondern offen als Produkte der eigenen Imagination zutage treten. Das gleiche gilt von den Bildern, die überwiegend der ländlichen Welt oder aber den Bereichen von Märchen und Legende entnommen sind.

Wir wissen, daß bei der Erzeugung dieser Farben und Formen Drogen eine Rolle gespielt haben. Die transsubjektive Verbindlichkeit der Traklschen Bildwelt dürfte dadurch entscheidend mitbedingt sein. Verbindlicher als George und Rilke konnte Trakl, als Drogenesser ein Dichter von medialer Kraft, in einer Spätzeit Archetypisches ans Licht heben. Ans Licht: das heißt ins Zwielicht seiner Verse, in ein Zwischenreich zwischen Realität und Imagination. Zeitlebens fluktuierten Trakls Gedichte zwischen diesen beiden Bereichen, nährten sich wechselweise aus ihnen, maßen den einen am anderen. Paradoxe Deutungen boten sich fast zwangsläufig an. Die eindeutig fallende Bewegung der Traklschen Verse, die abgründige und durch nichts aufzuhebende Melancholie, die sich immer am Rande der Verzweiflung bewegt, ist – entgegen dieser Bewegung – als Ausdruck einer verborgenen Hoffnung ausgelegt worden. Daraus spricht, daß der Träumer Trakl Mit- und Nachwelt fast genauso stark beschäftigt hat wie sein Traum. Man mutmaßte eine inzestuöse Bindung Trakls an die eigene Schwester, man witterte in der Physiognomie den von der Norm ins Kriminelle Abweichenden, man rätselte über Trakls Tod an einer Überdosis Gift im Krakauer Garnisonslazarett und fragte sich, ob die Furchtbarkeit des Krieges oder das Grauen vor dem eigenen Ich der auslösende Faktor gewesen sei. Diese Neugier ist kein Zufall. Auf Grund seiner medialen Position verbirgt und offenbart sich Trakl in gleich hohem Maße.

Trakl beschwört zunächst halluzinatorisch eine Welt, danach tritt der Beschwörer, verhüllt, in seine eigene Welt ein. Nicht nur von individueller Substanz zehrt Trakl, er bringt diese Substanz in fragmentarischen Figu-

rationen in seine Verse ein. Dadurch entstehen Effekte, die an ein Spiegelkabinett erinnern. Ein so genauer Beobachter wie Rilke war davon irritiert und fragte Trakls Freund Ludwig von Ficker: «Wer mag er gewesen sein[21]?» Die «Magie» Trakls mag böse sein, aber sie ist schlimmstenfalls die eines bösen Kindes, im Gegensatz zur «Magie» Georges, dem schon als junger Dichter ein greisenhafter Zug zu eigen war. Das erklärt die Selbstverständlichkeit, mit der bei Trakl ein reiches, fast prunkvolles Vokabular verwendet wird. Das erklärt ferner, warum bei Trakl, im Gegensatz zu den meisten Expressionisten, die vom eigenen Willen und der epochalen Tendenz her vorgegebenen Aufschwünge fehlen. Trakl mußte sich nicht erst zu seinem eigenen Dichten Mut machen. In seiner Lyrik haben die Ausrufe darum auch nichts Eruptives oder gar Ejakulatives an sich. Jede Hektik war Trakl fremd. Vielmehr wirkt bei ihm gerade der Ausruf dämpfend, intensivierend, nicht extensivierend. Der größte Lyriker des Expressionismus, daran kann kein Zweifel bestehen, verkehrt den Stil seiner Epoche in sein Gegenteil, nimmt eine Verinnerlichung vor, die nicht mit der Hineinnahme der «Dinge» in eine «Innenwelt», wie sie Rilke praktiziert, verwechselt werden darf. Das symbolische Verfahren Trakls hebt sich vom gängigen Expressionismus ab, der handfeste Allegorik vorzog. Das gilt nicht nur für die politischen Aktivisten, sondern auch für diejenigen, die, wie Trakl, als Lyriker eine Welt des Traumes aufzubauen versuchten.

Unter ihnen ist zeit- und rangmäßig Else Lasker-Schüler (1869–1945) an allererster Stelle zu nennen. Sie tritt bereits kurz nach der Jahrhundertwende mit ihrem ersten Gedichtband *Styx* (1902) hervor. Zur Generation der Expressionisten gehört sie ebensowenig wie etwa Ernst Barlach. Ist sie darum als Vorläuferin einzuordnen? Einer derartigen Kompromißformel steht entgegen, daß sich kaum jemand so rückhaltlos dem Expressionismus zugehörig gefühlt hat wie sie. Auf irritierende Weise allgegenwärtig, hat sie Anregungen ausgestreut, hat, weit über ihr eigenes lyrisches Werk hinaus, Dichtung gestiftet. Zeitnah und zeitfern zugleich, galt sie einer Umbruchszeit als Inkarnation der «Muse». Gottfried Benn hat sie das einzige weibliche Genie genannt, das die deutsche Literatur hervorgebracht habe. Weibliches Einfühlungsvermögen gepaart mit männlichem Bewußtsein, in permanenter Spannung gehalten durch ein vagantisches Dasein, war die Basis ihres Schaffens. Wie Trakl verstand sie sich als mediale Kraft, griff aber nicht auf steigernde Drogen zurück, sondern vertraute ihrer Herkunft, ihrem Blut und dessen Erinnerungen. Else Lasker-Schüler trieb einen ins Geistige emporgehobenen Vitalitätskult. Verkörperte George altrömische, so die fast gleichaltrige Else Lasker-Schüler uralte jüdische Substanz. Ihren Bildervorrat schöpft sie aus einem orientalisch durchsättigten Alten Testament. Dieser Bildervorrat schiebt sich vor die wirkliche Welt, in diese hinein, zehrt sie von innen her auf. Die

Dichterin gibt sich und ihren Freunden – Peter Hille, Herwarth Walden, Franz Marc, Hans Ehrenbaum-Degele, Gottfried Benn – märchenhafte Namen, überführt ihre Existenz permanent ins Imaginative. Die Namengebung ist dabei nicht so sehr ein Akt der Sonderung, als vielmehr ein paradoxer Versuch von abgründiger Melancholie, den Einzelnen fast vegetativ in einen Bereich einzubetten, in dem jede Sonderung aufgehoben ist und nur die Zugehörigkeit zählt. Die Haltung von Else Lasker-Schüler wird dann von Gottfried Benn zur Sehnsucht nach frühen Erdzeitaltern, nach dem Vorgeburtlichen schlechthin gesteigert.

Die Errichtung eines Reiches selbstgewisser, fast selbstherrlicher Imagination war bei Else Lasker-Schüler keine Sache des ersten Augenblicks. In *Styx* waren noch, der Zeitlage entsprechend, Anklänge an Dehmels *Weib und Welt* und Rilkes *Stunden-Buch* zu spüren. Durch Betonung ihrer antibürgerlichen Attitüde allein konnte sich die Dichterin nicht aus dem Bannkreis der beiden Erfolgs-Lyriker lösen. Das geschah mühsam und schrittweise. *Der siebente Tag* (1905) mehrt die biblischen Motive. Die Dichterin sieht erstmals ihr Schicksal mit dem Schicksal des jüdischen Volkes verknüpft. Mit den beiden Bänden *Meine Wunder* (1911) und *Hebräische Balladen* (1913), die 1917 unter dem Titel *Die Gesammelten Gedichte* zusammengefaßt werden, schwimmt sie sich auf der expressionistischen Welle frei. Sie fälscht ihr Geburtsdatum, um auch generationsmäßig ihre Zugehörigkeit zu der neuen literarischen Bewegung zu bekunden, und das heißt doch wohl: sie stellt, in vollkommener Analogie zu ihrem lyrischen Verfahren, einen Irrtum der Wirklichkeit zugunsten einer fiktiven Wahrheit richtig. In den *Gesammelten Gedichten* kontrastiert die orientalisch-üppige Bildwelt reizvoll mit der Art ihrer Darbietung. Alles Üppige, Überzüchtete wird allmählich durch eine Nüchternheit, ja Trockenheit verdrängt, die den lyrischen Vers in die Nähe leicht angehobener Prosa rückt. Schon im Strophenbau fällt eine ausgeprägte Schlichtheit auf. Else Lasker-Schüler bevorzugt zweiteilige Zeilengruppen, deren Umfang oft nur aus einigen wenigen Worten besteht. Das lyrische Gedicht zieht sich auf die Form des Epigramms zurück oder wird aus der zart-übergänglichen Fügung mehrerer Epigramme gewonnen. Nicht zufällig war Karl Kraus, selber ein Epigrammatiker von Rang, der leidenschaftlichste Förderer von Else Lasker-Schüler. Die Georgesche Forderung nach rein ellenmäßiger Kürze des Gedichts wurde unter den expressionistischen Lyrikern von niemandem besser erfüllt als von Else Lasker-Schüler.

In der Lyrik von Else Lasker-Schüler sind die syntaktischen Bögen relativ kurz gespannt. Daher ist die vielgerühmte Musikalität dieser Verse außerordentlich verhalten. Diese Verhaltenheit aber erweckt den Eindruck einer expressiven Farbigkeit und Fülle, und zwar auch in den – überwiegenden – Fällen, in denen Farbwörter nur sehr sparsam oder überhaupt nicht verwendet

werden. So genügt beispielsweise die bloße Nennung eines «bunten Bilderbuchs», um die folgenden Dingwörter leuchtkräftig einzufärben. Das Vokabular von Else Lasker-Schüler ist, wie das von Trakl auch, einfach. Aber auch hier ist der Befund paradox: denn diese Einfachheit dokumentiert sich gerade in der Bevorzugung kostbaren Materials. Korallen, Paläste, Kronen: der Prunk ist nicht modern-manieristisch, wie etwa bei Rilke oder George, sondern mutet archaisch an und gemahnt durchweg an die Kunst versunkener Hochkulturen des alten Orients. Zahlreiche farbige Tuschzeichnungen, die neben den lyrischen Gedichten entstehen, bestätigen das auch optisch. Die großen Gefühle erhalten in der Lyrik von Else Lasker-Schüler ihren uralten ewigen Rang wieder zugewiesen mit einer Gestik, die nur als königlich bezeichnet werden kann. Als zentrales Gefühl, als Urerfahrung der Dichterin, erscheint das Heimweh. Dieses Heimweh ist immer personal determiniert. Die Abwesenheit lebender Freunde weckt es ebenso wie die Erinnerung an die Vorfahren aus alttestamentlicher Zeit. Der Vers ist damit von Fall zu Fall versuchter Brückenschlag über den Abgrund des Unüberbrückbaren. Denn Heimkehr in biblische Zeiten ist ebenso unmöglich wie dauerndes Einssein mit den geliebten Freunden. Else Lasker-Schüler hat ihre Lyrik lebenslang aus dem Schmerz versagter Erfüllung gefiltert. Ihr einsamer Tod in Jerusalem hebt das nicht auf, sondern besiegelt es nur.

Neben Else Lasker-Schüler steht Gottfried Benn (1886–1956). Sie hat ihn als Giselher den Heiden lyrisch apostrophiert und ihm 1913 in der *Aktion* ein großartiges Prosastück gewidmet, dessen magisch-analytische Kraft noch heute als unerreichter Entwurf Gültigkeit besitzt: «Er steigt hinunter ins Gewölbe seines Krankenhauses und schneidet die Toten auf. Ein Nimmersatt, sich zu bereichern an Geheimnis. Er sagt: ‹tot ist tot›. Dennoch fromm im Nichtglauben liebt er die Häuser der Gebete, träumende Altäre, Augen, die von fern kommen. Er ist ein evangelischer Heide, ein Christ mit dem Götzenhaupt, mit der Habichtsnase und dem Leopardenherzen. Sein Herz ist fellgefleckt und gestreckt ... Jeder seiner Verse ein Leopardenbiß, ein Wildtiersprung. Der Knochen ist sein Griffel, mit dem er das Wort auferweckt[22].» Benn hat Else Lasker-Schüler im gleichen Jahr die Gedichtsammlung *Söhne* dediziert und ihre eigenen Worte der Widmung integriert: «ziellose Hand aus Spiel und Blut». Die Gemeinsamkeiten beider treten klar zutage: Kunst erscheint als Bereich für sich, Kunst ist Spiel und damit allen Zwecken entfremdet; das signalisiert Freiheit, ja absolute Bindungslosigkeit. Aber das Spiel ist ans Blut gebunden; das signalisiert Zwang, Ausgeliefertsein an die eigene Individualität, ja an die Epoche überhaupt, innerhalb derer die Mittel zur Äußerung im Medium der Kunst gesucht werden müssen. So argumentiert auch Benn mit Spiel und Widerspiel: der «Sänger» – so der Titel eines programmatischen Gedichts – ist einerseits von seinen «Substanzen» bezwungen,

andererseits mischt er sie kraft seines souveränen Intellekts im Gedicht. Benns Lyrik bewegt sich immer auf ein Ziel zu, das – und hier liegen Berührungspunkte mit Stefan George, über den Benn später eine Akademie-Rede verfaßte – nur durch eine äußerste Anspannung des Willens erreicht werden kann. Nur Benn ist es darum gelungen, den Expressionismus als Stil modifiziert in spätere Epochen hinüberzuretten.

Während sich Else Lasker-Schüler an ihren eigenen lyrischen Stil in einem Jahrzehnt langsam herangetastet hat, ist Benns frühe Lyrik jäh und plötzlich da, vollausgeprägt, ohne Vorbereitung. Alfred Richard Meyer hat von dem Schock berichtet, den die Lektüre des Manuskripts der *Morgue*-Gedichte, die er 1912 in seinem Verlag herausbrachte, bei ihm auslöste[23]. Der Schock war fraglos eine Folge der Thematik. In den Bänden *Morgue, Söhne* und *Fleisch* (1917) dominieren Krankheit, Verfall und Tod als Themen von äußerster Kraßheit. Der junge Benn brachte seine Erfahrungen als Arzt rücksichtslos in seine Verse ein. Auch bei Heym ist die Morgue, das Leichenhaus, Thema eines Gedichts; aber bei Heym handelt es sich um eine Art Fieberphantasie, um einen Alptraum. Benns Morgue aber ist eine Realität, deren Alltäglichkeit tiefere Spuren hinterläßt als die Heymsche Phantasmagorie. Benn war nie Literat, sondern immer Außenseiter, «Doppelgänger». Den literarischen Zirkeln Berlins blieb er möglichst fern. Das bestimmt seine Sonderart und seinen Sonderrang. «Ich lebe vor dem Leib», sagt er in dem autobiographischen Gedicht «Der Arzt». Damit schlägt er das zentrale Thema seiner frühen Gedichte an. Illusionslos wird die «süße Leiblichkeit» des Menschen beschrieben, die, Reiz und Ekel zugleich, «wie ein Belag am Gaumensaum» klebe. Nicht das Gefühl zählt, sondern das Faßbare, Abtastbare. Was aber abtastbar ist, ist dem Verfall und der Verwesung preisgegeben. Das ist ein Aspekt des Daseins, der seit dem Barock nicht mehr lyrisch ausgedeutet worden war. Er taucht bei Benn ohne jede Absicherung durch Jenseitiges auf. Die Leichenhalle ist nicht Durchgangs-, sondern Endstation. Der Bierfahrer und das ertrunkene Mädchen, unter dessen Zwerchfell junge Ratten nisten, die Dirne und die Negerbraut, die ganz und gar Anonymen: ihr Tod ist Totsein, nichts weiter, und wird als Totsein beschrieben. Auch Kreißsaal und Krebsbaracke treten in den Blick.

Schon im lapidar-unbeteiligten Ton dieser frühen Gedichte aber ist ein Unterton des Mitleids, ja des Leids schlechthin spürbar. Das Pathos schlägt bei Benn völlig nach innen, versteinert, wird im Akt der Beschreibung stumm. Das ist bis ins Formale hinein nachweisbar: strophische Gefüge, Vierzeiler, werden auf knappgefaßte freirhythmische Gefüge reduziert, die der strophischen Form latente Musikalität auf Prosanähe. Aus dieser Prosanähe heraus aber gewinnt Benn, ähnlich wie Else Lasker-Schüler, immer aufs neue Impulse lyrischer Art. Die Extreme der Reduktion und der Expression bedingen ein-

ander. Europa wird zum «Nasenpopel aus einer Konfirmandennase»; als Gegenentwurf steigt Alaska auf, die Welt des urtümlich lebenden Mannes. Kulturmüdigkeit schlägt in Zivilisationsfeindschaft um, ein Zug, der selbst bei humanitär gestimmten expressionistischen Lyrikern begegnet. Situationen der gegenwärtigen Welt stehen schon beim frühen Benn neben Visionen zeitloser Zustände. Am charakteristischsten für ihn ist ein Gedichttyp, bei dem die Vision aus der exakt, ja kraß gezeichneten Situation hervorgeht. «D-Zug», «Englisches Café», «Untergrundbahn»: aus der Gegenwartswelt löst sich der Traum einer satteren, erfüllteren Welt. Die Farbe Blau, Sinnträger für mittelmeerisches Glück, schlägt durch. Wo sich andererseits die mittelmeerische Welt thematisch verselbständigt, werden ihre Konturen verschärft und verhärtet («Ikarus», «Kretische Vase»). Erlösung wird zwar versprochen, ihre mögliche Erfüllung aber sogleich im Gedicht denunziert. Das Gedicht als Resultat eines Willensaktes beschwört menschlichen Geist in seiner reinsten, ätherischsten Form, wirft aber sogleich den Geist der Elementarwelt zum Opfer und Fraß vor. Der Geist sehnt sich nach vormenschlichen, vorgeburtlichen Stadien.

Diese Sehnsucht läuft allen politischen Wunschträumen, wie sie gerade das expressionistische Jahrzehnt hegte, zuwider. Schon beim frühen Benn begegnet die totale Abwertung der politischen Welt. Damit stellt er sich bereits in seinen Anfängen der Tendenz seiner Epoche entgegen. Zwar berührt er sich mit Else Lasker-Schüler als Schöpfer einer imaginativen Welt – was bei der Lasker-Schüler orientalisches Bunt ist, ist bei Benn mediterranes Blau –, einer Welt, die aus einer geradezu physisch schmerzhaft erfahrenen Gegenwart gefiltert ist; doch schon mit den verborgenen politischen Vorverweisen von Lyrikern wie van Hoddis, Heym oder Stadler hat Benn nichts zu tun. Deren Aufschwünge und Ängste waren nicht die seinen. Noch weniger gemeinsam hat er mit den Lyrikern, deren Traum der Traum von einer besseren realen Welt war. Aber eben dieser politische Expressionismus, der seit Kriegsausbruch 1914 immer stärker hervortrat, bestimmte das Bild der gesamten Bewegung in der Öffentlichkeit, zumal er sich selber unermüdlich und nachdrücklich als repräsentativ für die neue literarische Generation überhaupt interpretierte. Die expressionistische Lyrik mit politischen Zielsetzungen war dezidiert pazifistisch. Eine Anzahl von Dichtern flüchtete ins neutrale Ausland. Andererseits ließ sich auch innerhalb Deutschlands die Forderung nach Frieden lange Zeit ungestraft erheben. Die Strenge der kaiserlichen Zensur in den Jahren des Ersten Weltkriegs ist im nachhinein aus Opportunismus maßlos übertrieben worden. Die Zensur deckte die Lyriker eher als daß sie sie verfolgte, zumal ihr die aus dem Streben nach Allgemeinverbindlichkeit resultierende Vagheit des lyrischen Expressionismus politischer Observanz recht wenig konkrete Angriffspunkte bot.

Der politische Expressionismus, so sehr er zumal von 1914 bis 1918 als eine einheitliche Bewegung erschien, hatte zweierlei Wurzel. Da war einmal die Gruppe derjenigen, die mit allgemein-humanitären Proklamationen einsetzten, mit der Propagierung eines Gefühls der Brüderlichkeit aller Menschen, ja aller lebenden Wesen untereinander, mit hochgemuten Versuchen, dem Menschen als Menschen eine neue Bestimmung zu geben; erst allmählich wird ihre lyrische Energie in politische Bahnen gelenkt. Zu dieser Gruppe, der zahlenmäßig größeren, gehören Franz Werfel und Walter Hasenclever. Da war zweitens die Gruppe der Lyriker, deren Ausgangsposition bereits spezifisch politisch war, für die also die Lyrik primär das bevorzugte Medium politischer Artikulation darstellte. Auch sie proklamierten selbstredend die neue Humanität. Diese Gruppe, die zahlenmäßig weitaus kleinere, wird durch Johannes R. Becher repräsentiert. Die Grenzen zwischen beiden Gruppen fließen. Primäre und sekundäre Schaffensantriebe lassen sich gerade bei den Expressionisten kaum je säuberlich trennen, da sie simultan formuliert werden können und überdies die Formulierungen austauschbar sind. Wer Mitmensch sagt, kann den Parteigänger meinen, wer Parteigänger sagt, den Mitmenschen.

Der hier skizzierte Vorgang setzt nicht ganz zeitgleich mit dem Suchen nach einer neuen lyrischen Diktion ein. Van Hoddis und Heym sind Werfel und Hasenclever um einen Zeitschritt voraus. Das läßt sich nicht rein chronologisch fixieren, sondern muß auf die Bewußtseinslage der Betroffenen zurückgeführt werden. Bei van Hoddis zumal war eine neue Bewußtseinsebene erreicht; die Aufgabe bestand darin, sie in Worten zu verdeutlichen. Bei Werfel dagegen ist zu beobachten, daß er sich mit Worten allmählich an eine neue Bewußtseinsebene herantastet. Er muß sich verbal ermutigen, «neu» zu fühlen und zu denken. Daher, innerliterarisch, das Hintanbleiben. Daher aber auch, außerliterarisch, der Erfolg und die Breitenwirkung. Die Apostrophierung des Lesers durch Werfel macht nicht lediglich dem Dichter, sondern allen Angesprochenen Mut zur Verbrüderung: «So gehöre ich Dir und allen! / Wolle mir bitte nicht widerstehn! / O könnte es einmal geschehn, / Daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen!» Gerade weil dieser Wunsch mit besonderer Zaghaftigkeit vorgetragen wird, verheißt er Erfüllung. Je stärker in der Folgezeit die Politisierung fortschreitet, desto eindringlicher und eindeutiger wird der Wunsch als Forderung formuliert. Damit aber pervertiert der tiefverwurzelte Willen zur Verbrüderung mit allen Mitmenschen zum Zwang. Das mindert nicht nur die literarische Verbindlichkeit, sondern auch die politische Wirkung. Das total politisierte Gedicht des Hochexpressionismus hebt sich selbst auf. Es erreicht nur noch den politischen Gesinnungsgenossen, den man eigentlich lyrisch überhaupt nicht zu überreden brauchte. Über die spezifische Problematik des expressionistischen Jahrzehnts hinaus offenbart sich darin die Problematik politischer Dichtung schlechthin.

Franz Werfel (1890–1945) war mehrere Jahre als Lektor des Kurt Wolff Verlags tätig. Gemeinsam mit Hasenclever war er in Leipzig Mittelpunkt eines Literatenkreises, der im angedeuteten Sinne eine neue Fühlweise propagierte. *Der Weltfreund*, sein lyrischer Erstling von 1911, war ein durchschlagender Erfolg und trug entscheidend zur Konstituierung der Expressionisten als Generation bei. Weggefährten Werfels haben berichtet, wie die Lektüre der *Weltfreund*-Gedichte schlagartig ein Einsgefühl in ihnen wachrief, das Berge versetzen zu können glaubte. Und dieses Einsgefühl war nicht Resultat eines herrisch zwingenden Willens, wie ihn zwei Jahrzehnte zuvor George bei der Konstituierung seines Kreises ausgeübt hatte, sondern Folge der Demut eines ganz und gar weichen, mit mildester Menschlichkeit gesättigten, ja geradezu aufgeschwemmten Lyrikers. Kurt Pinthus, der Anthologist der expressionistischen Generation, pries an Werfels *Weltfreund*, «daß hier zum ersten Mal im neuen Jahrhundert aus so verzückter Intensität die ethische Posaune ertönt, anschwellend vom zarten sehnsüchtigen Gesang des Knaben zum prophetischen Furioso des Erzengels»[24]. «Zum ersten Mal im neuen Jahrhundert»: erstaunliche Worte, wenn man bedenkt, daß Georges «Zeitgedichte» nur wenige Jahre zuvor publiziert worden waren, erklärbar nur dadurch, daß bei George eben alles Knaben- und Jünglingshafte fehlte. *Wir sind* (1913) und *Einander* (1915), die folgenden Gedichtbände Werfels, intensivieren, bei den programmatischen Titeln einsetzend und virtuos durch alle verfügbaren lyrischen Formen hindurchgespielt, das ein für allemal proklamierte Einsgefühl. Dabei gelingt es Werfel gelegentlich, Gefühlselemente in geistige Qualitäten umzusetzen. Das Gefühl hört auf, beliebig verwertbares Kostüm eines hochbegabten Mimen zu sein, der paradoxerweise seine ergreifendsten Momente dann hat, wenn er seine Theatralik zur Clownerie reduziert; es bildet und trägt die Gedichte von innen her.

Werfels Gefährte Walter Hasenclever (1890–1940) debütierte als Lyriker mit dem Band *Der Jüngling* (1913). Lyrik und Drama bedingen bei Hasenclever einander wechselseitig; das eine ist die Fortsetzung des anderen mit äußerlich verschiedenen, innerlich gleichen Mitteln. Dabei fallen Rückgriffe auf ältere Sprachweisen auf: Schillersches Pathos ist ebenso spürbar wie Hofmannsthalsches Melos. Davon wird im folgenden Kapitel ausführlicher zu reden sein. In Hasenclevers Lyrik bleibt es meist beim Bekenntnis, das wie von außen herangetragen erscheint, sich aber kaum je, wie bei Werfel, quellenhaft von innen her ergießt und «öffentlich» werden will. Die neuen Gedichte von 1917, *Tod und Auferstehung*, bereiten den Wandel vor, der 1919, also an der Epochenwende, mit dem Band *Der politische Dichter* vollzogen ist. Im gleichen Jahr veröffentlicht Werfel seine lyrische Sammlung *Der Gerichtstag*. Die feierlich beschwingten, euphorischen Sprecher einer Generation werden zu unerbittlichen Richtern ihrer Epoche. Dieser Vorgang ist epochaler Zwang

und literarische Mode zugleich. Das muß deutlich gesagt werden. Denn was bei den repräsentativen Lyrikern vom Range Werfels oder Hasenclevers überzeugt, gerät den Allzuvielen meist vollkommen daneben. Die Attitüde des Zeitenrichters wird zur anmaßenden Gebärde. Die Unsinnigkeit des Krieges gegen Kriegsende zu erkennen und anzuprangern: dazu bedurfte es der Lyriker nicht. Das war in jedermanns Munde.

Aus der großen Zahl derer, die ins Leere sprachen, heben sich einige wenige ab, die den zeittypischen Kurzschluß meiden. Albert Ehrenstein (1886–1950) sammelt 1914 seine frühen Gedichte unter dem Titel *Die weiße Zeit*. 1917 setzt er ihnen die Sammlung *Die rote Zeit* entgegen, erfüllt von der zerreißenden Klage um den Verfall von «Barbaropa», wie er Europa grimmig-polemisch nennt, um den Tod von Millionen Menschen. Auch wo Ehrenstein den Tod eines unersetzlichen Einzelnen, etwa Trakls, beklagt, schwingt immer zugleich der unstillbare Schmerz um den Verlust auch der Namenlosen mit. Alfred Wolfenstein (1883–1945) macht das politische Unheil früher einsehbar als viele seiner Generationsgenossen. Schon 1914 nennt er seine erste Gedichtsammlung *Die gottlosen Jahre*, 1917 folgen neue Gedichte, *Die Freundschaft*. Ein Auswahlband von 1919 umreißt die eigene Situation: *Menschlicher Kämpfer*. Strophisch-rhythmisch konzentrierter, treibt Wolfenstein das lyrische Vokabular in extremere Bereiche vor als Ehrenstein, der sich allzu schnell mit den auch in Leitartikeln gängigen Termini behilft und begnügt. Ehrenstein wird sich seiner problematischen Stellung zwischen Dichtung und Politik kaum je bewußt; Wolfenstein dagegen hat über diese Stellung und die daraus folgenden Konflikte nachgedacht. Er erreicht den Punkt, wo ihm die Dichtung «als überflüssiger Umweg im Vergleich zum Aufruf» erscheint, ringt sich dann aber doch wieder zu einem Fürsprecher der Kunst durch. Der Ehrentitel eines menschlichen Kämpfers, den Wolfenstein für sich in Anspruch nimmt, beinhaltet auch die Parteinahme für die Kunst als Kunst. Rudolf Leonhard (1889–1953) ist politisch aktiver als Ehrenstein und Wolfenstein. Der Kriegsfreiwillige wird, auch das eine Generationserfahrung, zum leidenschaftlichen Kriegsgegner. Daß diese Gegnerschaft politisch Profil gewinnt, ist dagegen eher die Ausnahme als die Regel. Die Abfolge seiner Gedichtbücher markiert diesen Weg: *Der Weg durch den Wald* (1913), *Über den Schlachten* (1914), *Polnische Gedichte* (1918), *Katilinarische Pilgerschaft* (1919), *Das Chaos* (1919), *Spartakus-Sonette* (1921). In seinem «Prolog zu jeder kommenden Revolution» bekennt sich Leonhard zu der Trias Menschheit, Liebe, Gerechtigkeit.

Menschheit, Freiheit, Liebe lautet die Trias bei dem bedeutendsten politischen Lyriker des Expressionismus, Johannes R. Becher (1891–1958). Bei ihm als wohl einzigem war die politische Bindung stärker als der literarische Stil. Becher blieb politischer Dichter, auch als er längst aufgehört hatte, Ex-

pressionist zu sein. Bei ihm war politische Aktivität nicht Resultat eines bestimmten Stils, sondern bemächtigte sich eben dieses Stils zur Durchsetzung seiner Ansprüche und Forderungen. Becher «verwendet» die ihm generationsmäßig verfügbare Sprache auch im textilen Sinne, indem er sie von Syntax und Vokabular her neu wendet, umkehrt, anders zuschneidet und gebraucht. Selbst aus den emotional höchstgetriebenen seiner Gedichte spricht ein fast handwerksmäßiger Wille zur richtigen Machart. Becher, politischer Kopf, der er ist, sieht, daß die Proklamation eines neuen Zustandes noch nicht dieser neue Zustand selber ist, ein Irrtum, dem alle anderen Expressionisten erlagen. Dichtung, Lyrik zumal, hat vorbereitende Funktion. «Vorbereitung» heißt denn auch das wohl berühmteste Gedicht Bechers, in dem mit gleicher Heftigkeit die Distanz zur bisherigen Lyrik und die Zielsetzung des eigenen Tuns formuliert wird: «Der Dichter meidet strahlende Akkorde. / Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill. / Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen. / Ich lerne. Ich bereite vor. Ich übe mich.»

Dieser lyrische Entwurf eines künftigen Werkes ist zugleich ein sehr genaues Selbstbildnis Bechers. Mit den «gehackten Sätzen» charakterisiert er die syntaktische Eigenart seiner Verse. In diesen finden sich radikale Verkürzungen ebenso wie das unvermittelte Nebeneinander verschiedener Wortkategorien und das Ausfällen von Partikeln, die üblicherweise als unentbehrlich erachtet werden. Den scharfen, überscharfen Konturen der Syntax entsprechen die bildlichen Vorstellungen. Eine «geschliffene Landschaft», so formuliert Becher, schwebe ihm vor. Nicht das Organische, sondern das Kristallinische also dominiert. Vor allem die beschworene politische Utopie soll licht und durchsichtig, besser: einsichtig sein. Der Stil Bechers ist dessenungeachtet flächig, plakathaft. Diese Flächigkeit aber ist die einzige Möglichkeit, die Argumentation aus dem Gefühlshaften ins Geistige zu heben. Daß sich der Geist bei Becher durchweg hektisch gebärdet, tut dem keinen Abbruch. Die trüben Restbestände vergangener Stilrichtungen, bei Werfel, Ehrenstein, Leonhard überall anzutreffen, sind bei Becher ausgeschieden, «ausgefällt». Ihm gelingt die stilistische Innovation, er kann eine Auswahl seiner Verse aus den Jahren 1912 bis 1918 zurecht unter dem verbindlichen Titel *Das Neue Gedicht* publizieren. Gegenüber Rilke, der die Perfektion des Artefakts meint, wenn er den Plural *Neue Gedichte* verwendet, verweist Becher durch den Singular auf den epochalen Stellenwert.

Gelingt die stilistische Innovation auf der einen Seite der politischen Lyrik, so auf der anderen Seite der absoluten Lyrik, die sich innerhalb rein ästhetischer Kategorien entfaltet. Bahnbrecher ist hier August Stramm (1874–1915). Er ist älter als die Expressionisten von Geblüt. Lange mühevolle Jahre der Arbeit an seinen Texten und permanente Ablehnung dieser Texte seitens der etablierten Verlage und Zeitschriften liegen vor der ersten Veröffentlichung,

1913, in Herwarth Waldens *Sturm*. Dann erscheinen in der Reihe der *Sturm-Bücher* in rascher Folge *Rudimentär* (1914), *Erwachen* (1915), *Kräfte* (1915), *Die Unfruchtbaren* (1916). Stramm war mit einer erfolgreichen Modeschriftstellerin verheiratet. Seine Lyrik entwickelt sich im Gegenzug aus den denkbar bürgerlichsten, ja spießbürgerlichsten Voraussetzungen. Alles Gefällige, selbst das gerade noch Verständliche, geht im radikalsten Prozeß sprachlicher Neuprägung, den die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts kennt, über Bord. Stramm unterwirft sich als Lyriker spartanischem Zwang. Durch Konzentration auf immer kleinere Satzgefüge, schließlich auf Einzelzeilen und Einzelwörter geht er wesentlich weiter als van Hoddis, Trakl oder Heym. Stramm entbindet das Wort aus dem syntaktischen Gefüge. Daran hat der Telegramm-Stil der technischen Welt – Stramm war höherer Postbeamter – entscheidend mitgewirkt. Aber während das genuine Telegramm durch Verkürzung ein Höchstmaß an Präzision erreichen und in der Übermittlung bewahren will, ist für Stramm das Höchstpräzise ein Medium des Höchstänigmatischen.

Der änigmatische Charakter seiner Lyrik wird dadurch bestimmt, daß Stramm nicht nur syntaktisch entbindet, sondern zugleich verbal neuprägt. Wörter werden aus ihren angestammten Kategorien gelöst und in andere Kategorien überführt. Am häufigsten begegnen verbalisierte Substantive («Feind» wird zu «feinden»); daneben sind adjektivierte Verben häufig («keuchen» wird zu «keuche»). Daß diesem Stil etwas Gewolltes, Verkrampftes, Monotones anhaftet, steht außer Frage. Die radikalste Form der Antikonvention wird bei Stramm schließlich selbst wieder zur Konvention. Stramm bringt die Sprache auf unerhörte Weise in Bewegung; das hat besonders die Zeitgenossen ergriffen. Zugleich erstarrt sie im Akt der unerhörten Bewegung. Sie ist dynamisch und petrifiziert zu gleicher Zeit. Daraus resultieren die Mittel der Strammschen Gedichtfügung: die Repetition, in der sich die Monotonie einer total technisierten Welt, auch der Kriegswelt, niederschlägt; die Variation, die durch Auswechselbarkeit aller einzelnen Elemente möglich ist; schließlich die Kumulation, also die Häufung und Reihung von verbalen Atomen. Das Gedicht «Urtod» ist nur noch aus Einzelwörtern gefügt. Thematisch spannt sich Stramms Lyrik, verflüssigt-erstarrt, zwischen den Polen Liebe (*Du. Liebesgedichte*, 1915) und Krieg (*Tropfblut. Nachgelassene Gedichte*, 1919), dessen Opfer auch Stramm wurde.

Stramm vergewaltigt die Sprache mit Fanatismus. Es gibt keinen strengeren, humorloseren Dichter als ihn. Selbst George wirkt neben ihm gelöst und human. Stramm verfertigt Gedichte «ohne zu spielen und Faxen zu machen», wie Alfred Döblin unter dem Eindruck der Todesnachricht hervorhob[25]. Die spartanische, puritanische Haltung Stramms bestimmt und bestätigt seinen Rang. Das Absolute seiner Lyrik liegt in ihrem unerbittlichen Ernst, in ihrer Ferne von allem Spielerischen. Das aber ist nur ein Aspekt der absoluten

Lyrik im Banne des Expressionismus. Der andere Aspekt, die andere Möglichkeit, ist die radikale Absage an allen Ernst, die totale Auslieferung an die Welt des Spiels. Stramm mußte in seinen Versen zu einer Aufhebung des Krieges durch unerbittliches Nachzeichnen seiner Strukturen kommen; die Nachfahren und Antipoden Stramms hoben den Krieg auf, indem sie dessen Strukturen und damit dessen Voraussetzungen negierten. Stramms Dichtung, gerade in ihren radikalsten Neuprägungen deskriptiv, war apolitisch: der fanatisch verengte Blick auf die faktischen Vorgänge ließ die Frage nach der Bindung dieser Vorgänge innerhalb der Epoche überhaupt nicht aufkommen. Dem setzten die Dadaisten eine im strengsten Sinne antipolitische Dichtung entgegen. In der Lyrik erfolgte die totale Denunziation der politischen Welt. Spiel war das Mittel dieser Denunziation. Das Bekenntnis zur Unverbindlichkeit des Spiels entlarvte paradoxerweise die Unverantwortlichkeit derjenigen, in deren Hände die wirkliche Welt gegeben war. Indem man von vornherein darauf verzichtete, die wirkliche Welt mit lyrischen Mitteln zum Besseren zu verwandeln und sich in die Sphäre der nur als Wörter definierbaren Wörter zurückzog, übte man indirekt eine politische Wirkung aus, die die Wirkung der politisch orientierten Expressionisten übertraf.

Die dezidiert politische Lyrik des Expressionismus versuchte allzu unbedenklich mit dem politischen Leitartikel zu konkurrieren und scheiterte dabei. Die absolute Lyrik, wie sie Dada lieferte, bezog die Gegenposition zu jedem Leitartikel, sei er in Versen, sei er in Prosa abgefaßt. Im Willen zum Spiel mit Worten, und innerhalb der Worte mit der Welt als solcher, offenbarte sich ein Nichtwollen politischer Art. Die Frontstellung zum gängigen Gesinnungs-Expressionismus ist eindeutig. Eindeutig ist auch die zeitliche Parallele: im Verlaufe des Ersten Weltkriegs entwickelten die Dadaisten ihr Programm. 1916 wurde in Zürich das «Cabaret Voltaire» gegründet. Das war die Proklamation der Unvernunft im Namen der Vernunft, das war, gruppengeschichtlich gesehen, der zweite Schritt nach dem ersten Schritt, der 1910 in Berlin mit dem «Neopathetischen Cabaret» getan worden war. Der Gründer des «Cabaret Voltaire» war Hugo Ball; schon 1917 wandte er sich vom Dadaismus ab. Im gleichen Jahr kehrte einer der Mitbegründer, Richard Huelsenbeck, aus Zürich nach Berlin zurück, um auch dort einen dadaistischen Zirkel zu gründen. 1918 entstand der «Club dada». Ab 1919 gaben die Berliner Dadaisten ihre eigene Zeitschrift *Der Dada* heraus. Bereits die erste Nummer enthielt ein Manifest, das «die internationale revolutionäre Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen der ganzen Welt auf dem Boden des radikalen Kommunismus» forderte. Die literarische Hohlform war damit plötzlich politisch aufgefüllt.

Die Absurdität einiger Forderungen des Manifests spricht allerdings dafür, daß auch hier, wie im Expressionismus insgesamt, Literatur und Politik nicht

zur Deckung gebracht werden konnten, daß auch hier die politische Äußerung Emanation eines stilistischen Wollens war, das weit über das faktisch in der jeweiligen Äußerung Fixierte hinausging. Die Dadaisten bedienten sich – dieses Verdachts kann man sich nicht erwehren – der kommunistischen Terminologie, um mit ihrer radikalen Polemik nicht vollends ins Leere zu stoßen. Im Berliner *Dada Almanach* heißt es lapidar: «Dada will nichts, Dada wächst.» Von dieser Position aus reißt man, wie im vorigen Kapitel angedeutet, den Gegensatz zu den Expressionisten, «die der Grausamkeit der Epoche nicht ins Gesicht zu sehen wagen», auf: «Der Expressionismus wollte sich vergessen, Dada will sich behaupten. Der Expressionismus war harmonisch, mystisch, engelisch ... Dada ist das Geschrei der Bremsen und das Gebrüll der Makler an der Chicagoer Produktenbörse.» Der Dadaismus als eine neue Art des Seins hat also die Tendenz, sich mit dem Sein schlechthin gleichzusetzen. Der Aspekt der Literarisierung von Wirklichkeit entfällt damit weitgehend, oft vollständig. Das dadaistische Lautgedicht zumal ist nicht Umsetzung wirklicher Laute ins Gedicht, sondern, als Laut, Wirklichkeit, auf gleicher Ebene wie deren infernalische Geräusche. «Unter ‹jüngster Kunst›», sagte Huelsenbeck schon 1920, «verstanden wir damals im großen und ganzen: abstrakte Kunst[26].» Der Terminus «konkrete Kunst» wäre für den Dadaismus angemessener. Abstrakt ist er nur insofern, als sein konkretes Material, der Laut, abstrakt ist. Der Dadaismus ist die literarische Variante der konkreten Kunst.

Das bestimmt zugleich die literaturgeschichtliche Position des Dadaismus. Einerseits stellt er den Übergang von einem verstiegenen Expressionismus zur Lyrik der Neuen Sachlichkeit dar. Nicht zufällig begann einer der Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit, Walter Mehring, im Bannkreis des Berliner Dada. Identifikation mit der Realität war nötig, bevor eine neue, kritischere «Übertragung» von Realität ins Gedicht erfolgen konnte. Andererseits hebt sich das dadaistische Gedicht, als wirklicher Laut, hoch über die «Übertragungen» von Wirklichkeit hinaus, wie sie Expressionismus und Neue Sachlichkeit übten. Der Dadaismus transzendiert also nicht nur sein eigenes, sondern auch das folgende Jahrzehnt. Das erklärt die Doppeldeutigkeit der führenden Dadaisten. Da ist der Initiator Hugo Ball (1886–1927), für den Sein gleich Geist ist, in dessen Versen also das Sein aufgehoben ist im doppelten Sinne von erhöht, sublimiert, gesteigert und bewahrt, verkapselt, geformt. Da ist Hans Arp (1887–1966), der seit den Sammlungen von 1920, *Die Wolkenpumpe* und *Der Vogel selbdritt*, unermüdlich den «täglichen Traum» – wie er es unvergleichlich schön formuliert hat – eines neuen Seins weiterträumte, tief in nachdadaistische Zeiten hinein. Da ist Kurt Schwitters (1887–1948), wie Arp bildender Künstler, der seinem Gedichtband *Anna Blume* (1919) als ironischen Kommentar «eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahn-

sinns für Jedermann», *Memoiren Anna Blumes in Bleie* (1922), folgen ließ. Da ist Richard Huelsenbeck (geb. 1892), der 1916 seine *Phantastischen Gebete* vorlegte, fanatischer, bedingungsloser als Ball und Arp, schon 1920 dreifach über den Dadaismus berichtend: in *En avant Dada* als Historiker, in *Dada siegt* als Chronist, in *Deutschland muß untergehen!* als Augenzeuge, ein Achtundzwanzigjähriger, der sich, selbstüberheblich und selbstaufhebend, als «alter dadaistischer Revolutionär» verstand. In den Berichten Huelsenbecks hebt sich, zugleich mit dem dadaistischen Jahrfünft, auch das expressionistische Jahrzehnt auf.

DRITTES KAPITEL

Drama

Eine exakte Datierung des expressionistischen Dramas ist für den Chronisten eine unlösbare Aufgabe. Das hat einen doppelten Grund. Einerseits ist der Expressionismus auch innerhalb der Geschichte des Dramas eine Zone des Übergangs. Andererseits reichen die Wirkungen des expressionistischen Dramas weit über das Jahrzehnt von 1910 bis 1919 hinaus bis in die unmittelbare Gegenwart. Beides hängt mit den Beziehungen von Drama und Theater, genauer: von Drama als Literaturprodukt und Drama als Bühnenproduktion zusammen. Eine verbindliche Chronologie wird schon dadurch unmöglich gemacht, daß bei expressionistischen Dramen der erste Druck meist beträchtlich früher liegt als die Uraufführung. Die Theater waren zunächst nicht bereit, expressionistische Dramen aufzuführen, so sehr diese auch literarisch, als Buch, von sich reden gemacht hatten. Das ist nun nicht einfach damit erklärt, daß sich die Theaterleiter rundweg gegen alles Neue sperrten. Im Gegenteil: in den Jahrzehnten seit der Gründung der «Freien Bühne» 1889 hatte die Jagd nach neuen Stücken fast schon den Charakter einer Konvention angenommen. Auf der anderen Seite drängte das expressionistische Drama auf Realisation durch die Bühne; es war in hohem Grade bühnenmäßig, ja geradezu bühnentechnisch determiniert. Auch das hätte eine rasche Rezeption erwarten lassen.

Die expressionistischen Dichter selber empfanden den bloßen Druck ihrer Dramen als Provisorium. Was ihre Figuren zu sagen hatten, spielte sich nicht nur in einem zwischenmenschlich-sozialen Bereich ab, der durch das Bühnengeschehen abgegrenzt war, wie bei Holz, Hauptmann, Halbe, aber weitgehend auch noch bei Wedekind, sondern war Verkündigung, Botschaft, Prophetie, die von der Figur über die Rampe hinweg ins Publikum getragen werden sollte. Selbst wo die Problematik des expressionistischen Dramas privat blieb, war ihre Darbietung ein öffentlicher Akt. Genau dieser Art von Kontakt aber mißtrauten die Theater. Sie insistierten auf innerdramatischer Spannung, vor allem auf psychologisch geförderter Handlungsführung, und waren nicht gewillt, die Substituierung dieser Spannung durch Deklamation, die das Drama sprengte, ja, die von vornherein auf diese Sprengung angelegt war, hinzunehmen. Das hätte – und zum Lobe der Theater muß es gesagt sein – die Ausschaltung des skeptischen, nuancengeschulten Zuschauers zugunsten eines Zuschauers bedeutet, der bereit war, sich ohne Vorbehalte und Rückversicherungen überwältigen zu lassen. Erst der Zusammenbruch des sozialen

und politischen Gefüges gegen Ende des Ersten Weltkriegs bereitete den Boden für eine adäquate Rezeption des expressionistischen Dramas durch das zeitgenössische Theater. In einen Leerraum tretend, erhält es selber eine starke soziale und politische Komponente.

Max Reinhardt darf sich rühmen, den Expressionismus auf dem Theater durchgesetzt zu haben. 1917 gründete er die Versuchsbühne des Deutschen Theaters in Berlin, deren Ziel es war, junge Dramatiker – und das hieß so gut wie immer: Expressionisten – zu spielen. Das Unternehmen erhielt, in Anlehnung an die vormärzliche Literaturströmung, den Namen «Das Junge Deutschland». Eine von Arthur Kahane und Heinz Herald herausgegebene Zeitschrift gleichen Namens begleitete – analog zur «Freien Bühne» von 1889 – programmatisch und kritisch die praktischen Bemühungen. In drei Spielzeiten wurden zwischen 1917 und 1920 zwölf Dramen aufgeführt: damit war der Durchbruch des Expressionismus auf dem Theater vollzogen. Auch die Provinzbühnen spielten nun, nachdem das expressionistische Jahrzehnt vorüber war, die Expressionisten nach. Damit tritt zur zeitlichen Differenz zwischen Literaturprodukt und Bühnenproduktion eine weitere Zeitverschiebung: zwischen initiatorischer Bühnenproduktion und der Aufnahme durch die breitere Öffentlichkeit aller Theaterbesucher. Der «beseelte Mensch», um die Terminologie eines programmatischen Aufsatzes aufzugreifen, den Paul Kornfeld im ersten Heft der Zeitschrift *Das Junge Deutschland* veröffentlichte, hatte den «psychologischen Menschen» verdrängt. In dieser Verdrängung liegt bereits die nächste Verdrängung beschlossen, die sich im Laufe der zwanziger Jahre mit mannigfachen, durch die Zeitverschiebung bedingten Überschneidungen vollziehen sollte: die Verdrängung des «beseelten Menschen» durch den politisch determinierten. Dafür steht das Frühwerk Bertolt Brechts.

Die Lösung der menschlichen Figur aus dem sehr engmaschigen Geflecht der Psychologie, die das expressionistische Drama mit aller Radikalität vornimmt, liefert den auf diese Weise freigesetzten Menschen neuen Zwängen aus. Zwar kann er sich im Überschwang als Mensch der Zukunft verstehen, aber eben die von ihm selber evozierte Zukunft macht dann sehr bald sein spezifisches Selbstverständnis zunichte. Dieser Aspekt wird besonders in den Vorgriffen und Nachklängen deutlich, die über das expressionistische Jahrzehnt, also die Epoche zwischen 1910 und 1919, hinausreichen. Ein volles Jahrzehnt, bevor Reinhardt sein Versuchstheater wagt, schreibt Oskar Kokoschka (geb. 1886) seine frühen Dramen und bringt sie in improvisierten Aufführungen vor das Publikum: 1907 *Sphinx und Strohmann* an der Kunstgewerbeschule zu Wien, 1908 *Mörder, Hoffnung der Frauen* auf dem Gartentheater der Wiener Kunstschau. Beide Aufführungen endeten in Skandalen, deren Heftigkeit in krassem Mißverhältnis zu den bescheidenen bühnentech-

nischen Mitteln stand, die Kokoschka mobilisieren konnte. Kokoschka hat den Grund für diese Skandale in der Thematik seiner frühen Dramen gesehen, während er doch in der Tendenz zu suchen sein dürfte. Hier substituiert der «beseelte Mensch» nicht einfach den «psychologischen Menschen», hier vernichtet er ihn und negiert zugleich jedwede seiner eigenen zukunftgerichteten Möglichkeiten. Als Reinhardt später an seiner Versuchsbühne auch Kokoschka spielte, verzichtete er auf *Mörder, Hoffnung der Frauen* und ersetzte *Sphinx und Strohmann* durch die nicht durch einen Skandal vorbelastete Zweitfassung unter dem Titel *Hiob*.

Läßt Kokoschka die «Ergebnisse» des Expressionismus von vornherein hinter sich zurück, so Ernst Barlach im nachhinein. Es ist nicht uninteressant, daß schon Soergel Kokoschka und Barlach eine Sonderstellung innerhalb des Expressionismus einräumte: er versteht sie als «Angstträumer und Gottsucher»[27], deutet sie also aus ihrer Essenz heraus, ohne allerdings schon erkennen zu können, daß sie vermittels ihrer Essenz die gesamte literarische Richtung, die sie chronologisch «einrahmen», in doppeltem Sinne aufheben. Barlach, der als Dramatiker wie Kokoschka *vor* Beginn des expressionistischen Jahrzehnts einsetzt, findet erst gegen und nach Ende dieses Jahrzehnts seinen eigenen Stil. In seinen drei großen Alltagsdramen, die gegen Ende dieses Kapitels erörtert werden sollen, vernichtet auch er den «psychologischen Menschen» durch den «beseelten Menschen», gibt aber zugleich den neuen «beseelten Menschen» preis. Dabei bleibt er nicht, wie noch Kokoschka, in der tragisch-grotesken Negation stecken, sondern bewerkstelligt die Auslieferung des «neuen» Menschen an einen seit Ewigkeit und in Ewigkeit verborgenen Gott, vor dem auch der «neue» Mensch nichts als eine fragwürdige Maskerade des «alten» Menschen ist. Nicht nur der expressionistische Mensch versinkt in den Abgrund Gottes; in diesem Sturz wird bereits die folgende politische Vereinnahmung des «beseelten Menschen» zunichte gemacht. Das aber ist die Aufhebung des tradierten Dramas schlechthin.

Kokoschkas Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* erscheint, zwei Jahre nach der Uraufführung, 1910 mit Illustrationen des Autors im *Sturm*, an dessen Redaktion Kokoschka von 1910 bis 1911 beteiligt war. 1913 erfolgt, gemeinsam mit *Sphinx und Strohmann*, die Buchausgabe unter dem Titel *Dramen und Bilder*. 1917 wird das Stück erneut, diesmal gemeinsam mit *Sphinx und Strohmann* und *Der brennende Dornbusch*, innerhalb der repräsentativen Reihe *Der jüngste Tag* gedruckt vorgelegt. Im gleichen Jahr wagt eine Dresdner Bühne eine geschlossene Aufführung vor geladenen Gästen. 1919 veranstaltet Kokoschka, sich selbst am Ende des expressionistischen Jahrzehnts bereits historisch nehmend, wie dies viele seiner Generationsgenossen taten, die definitive Ausgabe seiner Bühnenwerke unter dem Titel *Vier Dramen*. Zu den bereits genannten Werken tritt *Orpheus und Eurydike*.

Immer neue literarische Durchbruchsversuche also, die aber durchweg im Schatten seiner eigenen Bemühungen als Maler und Grafiker bleiben, zumal Kokoschka, wie gleichzeitig Barlach, seine Dramen selber illustriert, lies: illustrierend in seinem spezifischen bildkünstlerischen Stil interpretiert. Das hat sich – theaterpraktisch – nicht fördernd, sondern hemmend ausgewirkt.

Die Handlung von *Mörder, Hoffnung der Frauen* spielt in einem nicht näher bestimmten Altertum, in einer mythischen Welt, die ihre Glaubwürdigkeit paradoxerweise daraus bezieht, daß sie Seelen-Auswurf eines modernen zerrissenen Menschen ist. Der Mann, ein Eroberer inmitten seiner Krieger, begegnet der Frau, die von ihren Mädchen umringt ist: keine historische Situation, sondern eine mythische, die aus dem Geschlechtlichen herauswächst, herauswuchert, sich aber andererseits vom Mythischen radikal aufs Geschlechtliche reduzieren läßt. Der Mann läßt die Frau brandmarken, die Frau schlägt dem Mann eine tiefe Wunde in die Seite und legt den Verwundeten in einen vergitterten Turm. Tiergleich umkreist die Frau den im Turm gefangenen Mann, der – beide sind namenlos – seinerseits einem Tier im Käfig gleicht. Schließlich öffnet die Frau das Gitter, der Mann, mordend und hoffnungverheißend, tritt ins Freie und enteilt, während der Turm in Flammen aufgeht. Das Stück schockierte nicht etwa als Tragödie des Sexus; von Strindberg, selbst von Wedekind war man Härteres gewohnt. Es schockierte, weil es den Kampf der Geschlechter total aus dem psychologischen und sozialen Koordinatensystem löste, in das Strindberg und Wedekind gerade als Sexualreformer eingebunden blieben. Kokoschkas Drama ist aus anderem Stoff. Das Sich-Treffen der Blicke bereits – die Illustrationen machen das eindringlich offenbar, indem sie sogar den Brustknospen der Frau Blick verleihen – ist ein Sich-Kreuzen unsichtbarer Waffen. In diesem Kampf gibt es keinen Sieger, keinen Besiegten: Mann und Frau sind Opfernde und Geopferte zugleich. Ihr Antagonismus ist Blutbann und Sprengung dieses Banns.

Zeitgenössische Kritiker wie Alfred Kerr billigten Kokoschkas Dramen keinen Werkcharakter zu, sondern sahen in ihnen nur Bausteine eines möglichen Dramas der Zukunft. In der Tat fügt sich der Antagonismus der Figuren – hier Mann und Frau – nicht zum Dialog, der traditionellerweise das Grundgerüst eines Dramas zu bilden hat. Insofern ist das skeptische Verdikt Kerrs berechtigt. Dennoch übersah, besser: überhörte er das Entscheidende, nämlich: daß in *Mörder, Hoffnung der Frauen* in den Worten von Mann und Frau nicht verschiedene psychologische, ja nicht einmal typologische Positionen aufeinander prallen, sondern daß in jedem einzelnen Wort, Satzpartikel oder Satz die Spannung zwischen Mann und Frau mit all ihren Dissonanzen explosiv gegenwärtig ist. Mann und Frau: jeder trägt die Elemente des anderen gleichgewichtig in sich. Die Selbstverwundung, die jeder der beiden vornimmt, ist immer auch als tödlicher Schlag gegen den anderen

gemeint. Hier von Haßliebe zu sprechen, wäre unangebrachter Psychologismus. Die figurale Konstellation ist eindeutig mythisch und nur als kultischer Nachvollzug planetarischer Bewegungsvorgänge zu fassen. Kokoschka liefert im Medium des Dramas keinen neuen Menschen, sondern einen neuen Kosmos. Insofern erfüllt er, was die Mitglieder der «Kosmischen Runde» um die Jahrhundertwende nur zu wollen vermochten.

Bei Kokoschka – wie etwas später auch bei Barlach – gewinnt das moderne Drama den mythisch determinierten agonalen Charakter der griechischen Tragödie zurück. Kokoschka selber hat, mehr instinktiv als bewußt, zeitlebens diese seine Nähe zur Antike gespürt. Antike Welt ist bei ihm immer archaische, also ursprungsnahe Welt. Die dramatische Rede nähert sich der Zauberformel an. Ob Flüstern, ob Rede, ob Schrei: immer ist das Wort Emanation von wechselseitig Gebannten, die auch den Zuhörer in den Bann zu schlagen versucht, worauf das Publikum, eingestellt auf das kritisch-psychologische Drama, verständlicherweise un-willig reagierte. Die Prägnanz der freirhythmischen, sehr straffen Zeilen resultierte einerseits in «Dunkelheit», hob aber andererseits die Sprachränder als Ort extremer Erfahrungen besonders grell heraus. Die bannende Formel – das gesamte Drama mutet wie ein ritueller Tanz an und hat nicht von ungefähr 1922 Paul Hindemith zur Vertonung gereizt – wird durch die bannende Geste gestützt. Häufig schlägt die änigmatische Sprache in Stummheit um. Als ihr Substitut tritt die Geste in den leeren Raum. Hier zeigt sich etwas Überraschendes, was die literarhistorische Position Kokoschkas betrifft. *Mörder, Hoffnung der Frauen* ist durchaus ein lyrisches Drama, das in der Wiener Tradition steht und Züge des frühen Hofmannsthal so radikal modifiziert, daß diese Modifikation als vollkommener Neuansatz erscheinen mußte. Doch sind seine latente Sprachlosigkeit und seine spezifische Gestik konsequente «Durchführungen» Hofmannsthalscher «Motive». Kokoschka verabsolutiert den Schluß des *Kleinen Welttheaters*. Auf den Gesamtbereich der Wiener Kultur vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs bezogen heißt das: wie in der Musik Mahler in Schönberg seinen Fortsetzer findet, so in der Literatur Hofmannsthal in Kokoschka. In der Malerei findet Klimt seinen Fortsetzer – epochale Doppelrolle des individuell Doppeltbegabten – ebenfalls in Kokoschka.

Das zweite dramatische Frühwerk Kokoschkas, *Sphinx und Strohmann*, weist – auch hier liegt ein Berührungspunkt mit Hofmannsthal – auf das österreichische Volkstheater zurück. Zugleich stellt es die geniale Vorwegnahme des dadaistischen und des absurden Theaters dar, eine Vorwegnahme übrigens, die als Vor-Wurf alle späteren Versuche in gleicher Richtung übertrifft. Das wurde nicht nur bei der Wiener Uraufführung von 1907 deutlich, sondern auch bei der ebenfalls skandalumwitterten Aufführung, die 1917 in der Dada-Galerie in Zürich stattfand. Hugo Ball hat darüber anschaulich

berichtet[28]. *Sphinx und Strohmann* wird nicht als Drama, sondern ausdrücklich als «Curiosum» bezeichnet. Es stellt das groteske Gegenstück zu *Mörder, Hoffnung der Frauen* dar. Man könnte eine Analogie zum Verhältnis zwischen Tragödie und Satyrspiel im antiken Theater herstellen, wenn nicht dieses Verhältnis bei dem modernen Autor dadurch bestimmt wäre, daß beide Stücke substantiell gleichgewichtig sind. Denn auch in *Sphinx und Strohmann* geht es um den Konflikt zwischen Mann und Frau. Ist in *Mörder, Hoffnung der Frauen* der Mann der Zerstörende und die Frau diejenige, die die Zerstörung nicht nur fürchtet, sondern geradezu begehrt und ersehnt, so erscheint in *Sphinx und Strohmann*, spiegelverkehrt, der Mann als der Zerstörte, für dessen Zerstörung einzig und allein das Anderssein der Frau namhaft gemacht wird. Mit Anderssein ist ihr Sphinxcharakter, ihre Undurchschaubarkeit gemeint.

In *Sphinx und Strohmann* tritt die Frau nicht, wie der Titel verheißt, als Sphinx auf, sondern erscheint als Anima, ist aber alles andere als ein Seelengeschöpf. Ihr Interesse an der Seele des Mannes ist vorgeschoben: sie meint seinen Körper. Die Partner Animas sind Herr Firdusi, der mit einem riesigen Strohkopf ausgestattet ist, und Herr Kautschukmann, «ein gebildeter Schlangenmensch». Herr Firdusi geht an Anima zugrunde, die ihm seinen Strohkopf buchstäblich verdreht. Ver-Drehen, Nicht-Erkennen, Vorbei-Reden: das ist die genuin tragische Basis dieses Satyrspiels. Das macht Kokoschka deutlich, indem er Herrn Firdusi einen Papageien zuordnet, der sich selber, Unverstandenes nachschwätzend, als Anima bezeichnet. Das färbt auf Anima zurück, die nun ihrerseits zum seelenlosen, papageienartigen Geschöpf wird. Das ermöglicht aber auch die Aufklärung des Strohkopfes: da Herr Firdusi seines verdrehten Kopfes wegen unfähig ist zu sehen, wie ihn Anima mit Herrn Kautschukmann betrügt, rückt ihm der richtig sehende, wenn auch unverstehende Papagei den Kopf wieder zurecht. In dieses Spiel vom betrogenen Strohmann ist nun aber zugleich potentiell ein Spiel vom leidenden Menschen eingelassen. Die tragische Basis scheint wie bei einem Palimpsest durch. Es verwundert daher nicht, daß Kokoschka in der Zweitfassung von 1917, der er den Titel *Hiob* gibt, die zugrundeliegenden tragischen Züge stärker herausarbeitet. Wie er die tragische Erfahrung, seine gescheiterte Liebe zu Alma Mahler, zunächst als groteskes Spiel transzendiert, so die Groteske, auf diese Erfahrung zurückblendend, als tragisches Spiel.

Kokoschkas frühe Dramen *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Sphinx und Strohmann* wurden als Signale verstanden. Der Durchbruch des expressionistischen Dramas, genauer: die dramatische Werkwerdung dieser literarischen Richtung sah man in zwei anderen Stücken vollzogen, die so sehr als repräsentativ empfunden wurden, daß die literarische Öffentlichkeit sie lange Zeit als Modellfälle expressionistischer Dichtung schlechthin verstand: *Der Bettler*

von Reinhard Johannes Sorge, 1917 durch Reinhardt in Berlin uraufgeführt, und *Der Sohn* von Walter Hasenclever, 1916 in Dresden uraufgeführt, dann aber ebenfalls durch Reinhardt zum epochalen Erfolg gebracht. Beide Stücke entstanden kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, fanden aber erst gegen Ende des Krieges ein Echo auf dem Theater.

Der Bettler von Reinhard Johannes Sorge (1892–1916) erschien bereits 1912. Hier von dem Werk eines Frühvollendeten zu sprechen, wie man es getan hat, führt in die Irre. *Der Bettler* ist als Literaturprodukt der Vollendung denkbar fern. Der durchschlagende Erfolg war auf das erlesene Ensemble der Uraufführung, zu dem Gertrud Eysoldt, Helene Thimig, Ernst Deutsch, Paul Wegener und Emil Jannings gehörten, sowie auf die neuartige Bühnentechnik zurückzuführen. Nicht die literarische «Partitur», Sorges Text, sondern deren Realisation durch Max Reinhardt war entscheidend. Dennoch bleibt die Bereitstellung einer «Partitur», die dem Theater die Durchsetzung eines neuen Stils ermöglichte, eine Leistung von epochemachendem Rang. Über die Uraufführung weiß ein Kritiker zu berichten: «Der ‹Bettler› wird auf der leeren Bühne gespielt. Nichts ist verstellt, kein Aufbau engt ein und verkleinert. Aus dem großen schwarzen Raum, der etwas Unberührtes, Nochnichtgefülltes, Grenzenloses hat, reißt das Licht einen Teil: hier wird gespielt. Oder ein Mensch steht, allein, als Lichtfleck, vor einer schwarzen Fläche. Ein Zimmer ist in diesem verdämmernden Raum nur durch ein paar Möbelstücke, Tür- und Fensterrahmen, freihängende Bilder begrenzt, eine Birke im blauen Licht gibt einen Garten. Der Realität ist man durchaus fern, aber die Wirkung des Spukhaften, Geheimnisvollen wird gerade durch ein feines, überfeines Ausmalen des Wirklichkeitsbildes mit seinen tausend kleinen Differenzierungen erreicht[29].» Der Mensch also, sei es als Einzelner, sei es als Gruppe, steht im Raum, der das Äquivalent der Welt insgesamt ist. Aus diesem Raum, in den der Mensch schicksalhaft geworfen ist, wirft er sein Wort zurück, und zwar unmittelbar auf den Zuschauer hin. Die Personen sprechen nicht so sehr miteinander als vielmehr auf die Masse der Schauenden und Hörenden hin. Nicht jeder einzelne Zuschauer identifiziert sich mit einer – seiner – Bühnenfigur, sondern jede einzelne Bühnenfigur geht im Publikum insgesamt auf. Die Technik der Bühne ermöglicht das, nicht die Thematik des Dramas, welches auf weite Strecken in privaten Konflikten befangen bleibt.

Der Titel von Sorges Erfolgsstück deutet an, daß der Mensch in seiner Kreatürlichkeit ein Geworfener ist, der durch gesellschaftliche Bindungen nicht mehr fixierbar, geschweige denn getragen ist. Barlach arbeitet diese Situation später in *Der arme Vetter* weit schärfer heraus. Das Personenverzeichnis nennt die Einzelfiguren schlichtweg «Menschen». Sie tragen keine individuellen Züge mehr, sondern sind «der» Vater, «die» Mutter, «die» Schwester, «das» Mädchen, «der» Freund, «der» Mäzen. Im Mittelpunkt steht

«der» Dichter. Die Expressionisten haben generell die Neigung, jede positive Figur wenigstens potentiell zum Dichter zu machen; hier ist sie es auch faktisch. Der Dichter als zentrale Figur bestimmt das Stück, das Sorge «eine dramatische Sendung» nennt. Wie ist das zu verstehen? *Im* Stück selber ereignet sich, was *durch* eben dieses Stück erst bewirkt werden soll: der sieghafte Durchbruch des «neuen» Dramas. *Der Bettler* ist auf weite Strecken ein Diskussions-, weniger noch: ein Deklamationsstück. Der Dichter äußert – vage und oft banal – seine Gedanken über das Anliegen des Dramas, das er schreibt, und fordert mit Nachdruck ein «neues» Theater für seine Stücke. Sorge will das Publikum an seine Sendung als Dramatiker glauben machen, indem er diese Sendung selber zu einem Bühnenstück verarbeitet. Das mutet inzestuös an, doch fehlt gerade Sorges Stück alle reflektierende Verruchtheit, die man von der Problemstellung her vermuten könnte. Im Gegensatz zu Kokoschka, der die Möglichkeit eines «neuen» Dramas beweist, ohne sie erst zu fordern, fordert Sorge etwas, ohne es beweisen zu können.

Von der Handlungsführung her ist *Der Bettler* ein total aus den Fugen geratenes Familiendrama. Gerhart Hauptmann noch einmal, aber das subtile Gewebe zu Knäueln verfilzt. Das ist mehr als Zufall: eine zerstörte tradierte Form bringt – wo nicht die neue Form selber, so doch deren verborgene Möglichkeiten zutage. Inmitten des Familiendramas steht der Vater, der, irrsinnig, gigantische industrielle Unternehmungen auf dem Mars plant. Kurd Laßwitz noch einmal, aber die technische Intelligenz unsagbar brutalisiert. Der Sohn vergiftet den Vater, da die Welt diesen ohnehin nicht verstehe, von Mitleid erfüllt. Bei Sorge ist der Sohn noch den Weltbeglückungsplänen des eigenen Vaters verknüpft, ist noch nicht Gegner des Vaters wie in zahlreichen späteren Dramen des Expressionismus, die den Strindbergschen Geschlechterkonflikt in einen Generationenkonflikt ummünzen. Auch der Geschlechterkonflikt wird von Sorge beigelegt: der Dichter vereinigt sich mit dem Mädchen und nimmt, nachdem er auf eine Realisation seines Dramas verzichtet hat, das Leben in einer schmalen, ärmlichen Dachkammer auf sich. Arno Holz noch einmal, aber anders als bei Holz, bei dem die *Phantasus*-Welt aus der Dachkammer-Existenz erwächst, eine Reduktion des weltdurchsetzenden, weltverändernden Impulses auf die Dachkammer-Existenz. Die zerfällte Form des Familiendramas ist stärker als die Ableitung, die sich als das «Neue» anbietet, fast anbiedert.

Einzig im ersten Akt gelingt Sorge die literarische Realisation des «Neuen». Hier treten zu den «Menschen», also zu den repräsentativ gesetzten Einzelnen, die «Gruppenpersonen», die kollektiv auftreten und argumentieren. Sie sind funktional, nicht aber substantiell von den Einzelpersonen unterschieden, die ja stets in das Ganze hinein und damit aus einer Bestätigung durch das Ganze heraus sprechen. Die Szenen der «Gruppenpersonen» sind eingeblendet in die

Gespräche des Dichters mit seinem Freund. Sie sind daher als Visionen des Dichters deutbar, wohl auch als Realisation dessen, was er sich, hoffnungslos ins Familiendrama alter Prägung verstrickt, als seinen eigenen Beitrag zu einem neuen Drama vor-stellt. Es liegt Konsequenz darin, daß der Dichter als Gesprächspartner keinen Umriß gewinnt, weder als Figur noch als Potenz, daß er aber durch figurative Emanationen seines Inneren Kontur bekommt. Die «Gruppenpersonen» sind – in negativ betonter Totalität – «die» Zeitung-Lesenden, «die» Kokotten, «die» Flieger. In den Zeitung-Lesenden wird mit erschreckender Hellsicht ein zukünftiger Menschentyp gezeigt, der, Teilchen innerhalb eines Räderwerks, die Welt nur noch aus der Reproduktion kennt; die Kokotten stehen ebenfalls warnend für die progressive Mechanisierbarkeit des Menschen, dessen Unfähigkeit zu wahrer Liebe in der beliebigen Austauschbarkeit des sexuellen Partners deutlich wird; einzig die Flieger zeigen positive Züge, da sie ins Unendliche Strebende sind, wenn sie auch als heroische Opfer einer total technisierten Welt scheitern. Karl Gustav Vollmoeller noch einmal, aber dessen gleichsam motorische Präzision ins Emotionale aufgequollen. Immerhin muß zur Ehre Sorges gesagt werden, daß noch Brecht in der Erstfassung seines *Lindbergh-Flugs* die hier verborgenen Impulse aufgenommen hat.

Sorge als Dramatiker ist bei der Gestaltung des ersten Aktes – analog zu seiner zentralen Figur – nur Medium, in dem sich latente und, wie die Zukunft zeigen sollte, nur allzu berechtigte Epochenängste unüberhörbar und überdeutlich artikulieren. Dadurch gewinnen auch die Worte des Dichters gegen Ende des Dramas als strukturelles Gegengewicht zu den Visionen des Anfangs einen eigentümlichen Doppel-Sinn. Über sein eigenes Werk reflektierend – soweit man bei seinen hymnischen Ausbrüchen überhaupt von Reflektieren sprechen kann – äußert der Dichter: «Rohe Laute, roher Lärm! roh, aber ohne Leben! ohne Stille! ohne Ewigkeit!» Das ist auf der Oberfläche eine masochistische Geißelung des eigenen schriftstellerischen Unvermögens, in einer tieferen Schicht aber Epochencharakteristik, ja Epochenkritik, wie sie einzig das mit schriftstellerischem Unvermögen paradox gekoppelte mediale Vermögen liefern kann. Ob das untergründig den Erfolg von Sorges *Bettler* mitbedingt hat, mag bezweifelt werden; unbezweifelbar aber ist, daß sich ähnliche Befunde wie ein roter Faden durch die gesamte expressionistische Dramatik ziehen.

Der Sohn von Walter Hasenclever erschien 1914, also zu eben jenem Zeitpunkt, der schon wenige Jahre später im Rückblick den totalen Zusammenbruch der Welt der Väter zu markieren schien. Im Gegensatz zu Sorge gestaltet Hasenclever das Verhältnis von Vater und Sohn als tödlichen Konflikt. Der irdische Vater maßt sich göttliche Gewalt an: er wird zum Götzen, zum Popanz stilisiert. Alle Aktionen des Sohnes, kulminierend im Versuch des

Vatermords, sind nur Reaktionen, durch die Sturheit und Starrheit des Vaters provoziert. Indem Hasenclever radikal die Position des Sohnes bezieht, fällt auf diesen alles Licht, auf den Vater dagegen aller Schatten. Schon in diesem frühen expressionistischen Drama wird erschreckend deutlich, wie sehr sich der «neue» Stil für parteiische und propagandistische Akzentuierungen eignet. Daß die bewußte Licht-Dunkel-Setzung in *Der Sohn* nicht zu primitiver Schwarz-Weiß-Malerei degeneriert, beweist Hasenclevers Können. Hasenclevers Dialoge sind geraffter, pointierter, nerviger als die Dialoge Sorges; schon hier zeigen sich schriftstellerische Qualitäten, die Hasenclever zum Autor vielgespielter Erfolgskomödien werden ließen (*Ein besserer Herr*, 1926, *Ehen werden im Himmel geschlossen*, 1928, *Kommt ein Vogel geflogen*, 1931).

Hasenclever nutzt, wie vor ihm Sorge, die Struktur des Familiendramas; aber indem er sie formal ernster nimmt als Sorge, kann er sich energischer von ihr absetzen, sie rein funktional verwenden. Der Sohn wird von seinem Vater, einem angesehenen, wohlhabenden Arzt, äußerst knapp gehalten. Er scheitert im Abitur und flieht aus dem Vaterhaus. Aus einem Kreis Gleichgesinnter, denen er Auflehnung gegen die Väter-Welt predigt, holt ihn der Vater mit Polizeigewalt zurück. In der großen Schlußauseinandersetzung beider zieht der Sohn die Pistole und richtet sie – nun steht Gewalt gegen Gewalt – auf den Vater. Den Vater trifft der tödliche Schlag: einzig dadurch bleibt der Sohn davor bewahrt, zum Mörder zu werden. Er spürt seine uneinlösbare Schuld und leistet, ohne jedoch die Zukunft völlig zu desavouieren, Verzicht auf das Glück an der Seite seiner Geliebten. Es ist eindeutig, daß das nicht bestandene Abitur nur der Anlaß, nicht aber die Ursache des tragischen Geschehens ist. Zu den Schülertragödien, wie sie Emil Strauß und Hermann Hesse, Friedrich Huch und Robert Musil im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in erzählerischer Form vorgelegt hatten, besteht nur noch eine lockere Verbindung. Auch sind innerhalb der entschiedenen Belichtung Nuancierungen möglich und werden von Hasenclever genutzt. Der Kommissar als Mahnender und Warnender ist eine «gute» Vater-Figur; andererseits fallen auf den Sohn «böse» Schatten, als er seine Sendung in den Armen einer Dirne vergißt, die allerdings – und hier erfolgt eine doppelte Brechung des Licht-wert-Schemas – menschlichere Züge trägt als die anderen Figuren.

Wird im Sorgeschen *Bettler* eine visionäre Perspektive aufgerissen, so wächst dem Hasencleverschen *Sohn* eine politische Dimension zu. Anläßlich der Uraufführung seines Dramas hat sich Hasenclever selber programmatisch dazu geäußert und betont, daß alle nicht nur Söhne, sondern darüber hinaus Brüder seien und daß der Einzelne von seiner eigenen Freiheit zur Freiheit der anderen finden müsse. «Vor ihm liegt», heißt es unter Berufung auf die Zentralfigur, «der Weg des Mannes; der Aufbruch des Gewissens in die Zeit.» So darf sich – eine unmißverständliche Berufung auf die eigene literarische

Zielsetzung – «der Dichter erheben in die große, noch ferne, schon politische Tragödie»[30]. Das bleibt Programm, das wird auch später von Hasenclever nicht eingelöst. Wenn der Sohn verkündet: «Ich glaube, daß alles auf der Welt in tiefer Gemeinschaft steht», so geht das konform mit der Gestik der politisch orientierten expressionistischen Lyrik, an der Hasenclever ja ebenfalls aktiv partizipierte. Weit mehr Werk geworden als Sorges *Bettler*, ist doch auch Hasenclevers *Sohn* nicht eigentlich als Werk, sondern weit eher als literarisches Dokument einer Tendenz wichtig. Hasenclever zumal bestimmt die Zielrichtung, in der sich nun das Drama bewegt; die weit radikaleren Innovationen Kokoschkas werden in die Randzonen abgedrängt, schwinden aus dem Bewußtsein schon des folgenden Jahrzehnts. Ein aller Individualität entblößtes Personenarsenal wird in den Akt emotionaler Menschwerdung hineingerissen, und dieses Mensch-Werden, das auch dort als Forderung dominant bleibt, wo es im Ablauf des betreffenden Dramas scheitert, mündet ein in ein allumfassendes, und das heißt: das Literaturprodukt zum Epochengefühl hin aufreißendes Mitmensch-Werden.

Das führt zu einem Dramentypus, wie er in Hasenclevers *Die Menschen* (1918) vergleichsweise früh seine Vollendung findet. Was Sorge im Personenverzeichnis des *Bettlers* nur fordernd zu setzen vermag: daß seine Figuren «Menschen» schlechthin seien, das kann Hasenclever für sein gesamtes dramatisches Personal voraus-setzen. Hasenclever verkehrt nun selbstsicher die Akzente: war bisher im Medium des Einzelschicksals die Menschheit insgesamt erfahrbar, so wird jetzt für den Einzelnen seine Existenz im Medium des Menschheitsschicksals verstehbar. «Der Zuschauer», so sagt Hasenclever, «der im Theater sitzt, versuche, sich in das Stück zu verwandeln. Er empfinde am eigenen Leibe die magische Kette von Blut und Wahnsinn, Liebe, Haß, Gewalt und Hunger, Herrschaft, Geld und Verlogenheit. Er ahne im Anblick dieser Leiden den Fluch der Geburt, die Verzweiflung des Todes; er verliere die Logik seines Jahrhunderts; er sehe ins Herz der Menschen[31]!» Die «magische Kette» bietet sich formal als eine Reihung von 24 knappen Szenen dar. Innerhalb dieser Szenen wird der Dialog geradezu stenographisch reduziert: Hasenclever erfindet eine dramatische Kurzschrift von hoher Verbindlichkeit. Zu den kürzesten Wortformeln treten knappste Gesten. Mikrokosmische Elemente treten spannungsreich zum Makrokosmos zusammen. Damit stellen *Die Menschen* die spezifisch expressionistische Variante des «Großen Welttheaters» dar.

Ein Mensch namens Alexander steigt, bei sinkender Sonne, aus dem Grabe. Ein Mörder kommt mit einem Sack. Mit den Worten «Ich habe getötet!» überreicht er Alexander im Sack einen abgetrennten Kopf, steigt ins Grab und läßt sich von Alexander zuschaufeln. Mit den Worten «Ich lebe» macht sich Alexander auf den Weg. So beginnen *Die Menschen*. Mit leerem Sack

kehrt Alexander, der als Lebender und darum Verstehender für «seinen» Mörder gesühnt hat, zum Grabe zurück. Aus dem Grabe steigt, nun bei aufgehender Sonne, der Mörder mit den Worten «Ich liebe!». So enden *Die Menschen*. Alexanders Weg durch die Welt ist – so hat es Hasenclever selber gedeutet – ein Weg der Sühne, der Stellvertretung. Opfer und Täter, sehe und verstehe man beide nun faktisch oder symbolisch, agieren aus einem tiefen Einverständnis heraus. Alexander ist kein Welteroberer; sein Wandeln durch die Welt bewirkt, katalysatorisch, die Wandlung der anderen. Spannungsbogen und Zielrichtung dieser Wandlung sind durch den Anfangs- und den Schlußsatz markiert. Liebende Mitmenschlichkeit, im *Sohn* noch allzu deklamatorisch vorgetragen, wird in den *Menschen* in einer ununterbrochenen Kette von Begegnungen szenisch-gestisch verwirklicht. Alexander und die Menschen, die er trifft: jeder ist ein Mikrokosmos. Das Eigensein und die Eigenbewegung aller aber schließen sich, wie angedeutet, zum Makrokosmos zusammen.

Die radikale Reduktion der einzelnen Szenen ermöglicht dabei überhaupt erst die dramatische Großform. Die Verwandtschaft mit dem Welttheater barocker Herkunft wird durch die doppelten Bewegungsvorgänge des Anfangs und des Endes bestätigt: immer ist Höllenfahrt und Himmelfahrt – Grabsturz und Auferstehung – zugleich. Das sind Analogien, die auch neben und nach Hasenclever, etwa bei Georg Kaiser, im expressionistischen Drama begegnen, nirgends aber mit so formstiftender und sinnzwingender Gewalt wie in den *Menschen*. In die Totalität der *Menschen* gehen die Impulse ein, die die Dramen des frühen Expressionismus belegten, ohne Form werden zu können, Hasenclevers *Sohn* nicht ausgenommen. Sie zielten, so sehr sie anfangs als Spielbasis der Familientragödie bedurften, ins Allgemeine und damit zwangsläufig auf die Form, die ihnen Hasenclever 1918 gab. Hasenclever schreckte dabei nicht vor der Integration grotesker Elemente zurück, wie sie Kokoschka entwickelt hatte, machte also wenigstens den Versuch, auch die Trümmer des Vorfelds abzuräumen und einzuordnen. Wiederholbar war das nicht, trotz der zahlreichen Spuren, die für den Einfluß gerade dieses Werkes sprechen. Aus der Totalität des Weltganzen, wie Hasenclever es in seinem Drama *Die Menschen* auf die Bühne bannte, mußten wieder Teilbereiche, Sektoren, Stationen «ausgefällt» werden. Die chaotische Zeitlage um und nach 1918 trieb zwangsläufig die Themen Krieg und Revolution in den Vordergrund. Welt schlechthin wurde wieder Welt hier und heute, in die alle, die Dichter wie ihr Publikum, politisch und sozial verstrickt waren.

Das manifestiert sich am eindringlichsten im Werk von Ernst Toller (1893–1939). Toller debütiert gegen Ende des expressionistischen Jahrzehnts, 1919, mit dem Drama *Die Wandlung*. Der Untertitel lautet «Das Ringen eines Menschen». Dieser Mensch ist ein jüdischer Künstler, ein Bildhauer, der

zunächst den verzweifelten Versuch unternimmt, sich als Kriegsfreiwilliger der Schicksalsgemeinschaft des deutschen Volkes – man muß es so pathetisch formulieren – einzugliedern. Dieser Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Der Bildhauer zerschlägt seine Statue «Der Sieg des Vaterlandes», als er das Elend erkennt, das der Krieg über die Menschen gebracht hat. Seine Wandlung zum Revolutionär beginnt. Es ist eine seelische Wandlung; streng politische Motivationen spielen nicht hinein. So verwundert es nicht, daß Toller von politischen Freunden und Feinden des mangelnden revolutionären Elans geziehen wurde, er, dessen Drama *Die Wandlung* in die unmißverständlichen Worte «Revolution! Revolution!» einmündet. Man spürte eben, daß es Toller, ähnlich wie Hasenclever im *Sohn*, primär um Selbstverwirklichung, um Selbsterlösung ging. Spielraum und Medium dieser Selbsterlösung war nun nicht mehr die Familie, sondern die Zeitgeschichte, die Epoche. Daß diese politisch determiniert war, war Voraussetzung und nicht so sehr Ziel der sich vollziehenden Wandlung.

Auch zwischen Tollers *Wandlung* und Sorges *Bettler* lassen sich Verbindungslinien ziehen. Toller arbeitet ebenfalls mit dem Wechsel von Realitäts- und Traumebene. Der Schematismus, mit dem er es tut, legt den Verdacht nahe, daß dieser Wechsel für Toller ein Mittel zur Poetisierung darstellt, derer seine bloß beteuernden, flachen Texte bedürfen, um wenigstens einen Schein von Plastizität zu gewinnen. Die autobiographische Verbindlichkeit allein, die bei Toller ebenso gegeben war wie bei Sorge und Hasenclever, konnte das nicht bewirken. Das zeigte sich auch in der Folge. Wie der Protagonist der *Wandlung* schloß sich auch Toller, politische Ziele als Ziele der Seele postulierend, der Revolution an. Er spielte eine bedeutende Rolle in der kurzlebigen bayrischen Räterepublik. Nach deren Zusammenbruch wurde er 1919 zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt. In der Haft auf der Festung Niederschönenfeld schrieb Toller seine nächsten Dramen, die wiederum durch die Intensität und Reinheit der seelischen Bewegung bestechen. Toller räumt nun auch der politischen Realität eine größere Bedeutung ein, ohne sie doch je vollkommen ins Literaturprodukt transponieren zu können, wie dies im Laufe der zwanziger Jahre Brecht, Zuckmayer und Horváth gelingt. Gerade Toller blieb zeitlebens Expressionist.

Masse Mensch (1921) ist ein «Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts». Auch in *Masse Mensch* nutzt Toller den Wechsel von Realitäts- und Traumebene, ja selbst die Realität wird – um besagter Poetisierung des Plakativen willen – «in visionäre Traumferne» gerückt. Die Zentralfigur ist eine Frau aus gutbürgerlichen Kreisen, die sich der Revolution anschließt. In allerersten Umrissen ist hier die Zentralfigur von Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe* vorgeprägt. Nahm Toller in der *Wandlung* zwecks Verhüllung der autobiographischen Basis einen Tausch der künstlerischen Medien vor –

der Dichter gibt sich als Bildhauer –, so in *Masse Mensch* einen Tausch der Geschlechter. Auch Sonja Irene ist aus Tollers Seelen- und Erfahrungssubstanz geformt. Vorgänge in der bayrischen Räterepublik bilden das Material der Handlung, das gelegentlich unverändert übernommen wird. Dieses Verfahren, obwohl schon im 19. Jahrhundert von Büchner in *Dantons Tod* praktiziert, dürfte Toller als Innovation empfunden haben, kannte er doch Büchners Verhältnis zu seinen Quellen nicht und hatte er – was schwerer wiegt, schwerer auch im Sinne der Hemmung – Büchner im Umgang mit seinem Material die Kenntnis aus erster Hand voraus. Wie Toller scheitert Sonja Irene. Auch die Gründe des Scheiterns sind die gleichen. Sonja Irene ist ein Apostel der Gewaltlosigkeit. Sie will eine radikale Wandlung der Welt, aber sie will nicht den Bürgerkrieg, um diese Wandlung zu erzwingen. Hier steht Toller in Einklang mit der herrschenden öffentlichen Meinung nach der Beendigung des Ersten Weltkriegs. Sonja Irene gerät zwischen die Mühlsteine: die Revolutionäre stoßen sie als zu weich, zu sentimental aus ihren Reihen aus; die Hüter der Ordnung verurteilen sie als Umstürzlerin zum Tode. Sonja Irene nimmt den Tod als unabwendbar auf sich. Das Zeitstück wird zur dilemmatisch verunsicherten Tragödie.

Die tragische Situation der Zentralfigur macht Tollers *Masse Mensch* zu mehr als zu einem Stück propagandistisch dramatisierter Zeitgeschichte. In den Gesprächen zwischen Sonja Irene und den Arbeitern wird die zwiespältige Situation des Revolutionärs – und damit auch des Autors – deutlich: Argumente der Frau, die Toller nicht teilt, nicht teilen kann, entkräftet er nicht im Dialog. So bleiben die Worte der Frau unwiderlegt im Raume stehen: «Gott war Moloch. Staat war Moloch. Masse war Moloch.» Der Denunziation der Geschichte im allgemeinen und des Deutschen Kaiserreichs im besonderen wird in zwingendem Dreischritt die Denunziation des proletarischen Zukunftsstaates angeschlossen. Neben der Fähigkeit, tragische Situationen szenisch zu realisieren, die besonders am Schluß deutlich wird, als das Leben der in eine offene Zukunft Hineinstrebenden in der engen Gefängniszelle seinem Ende entgegengeht, besitzt Toller eine bestürzende Hellsicht, was die Physiognomik seiner Epoche betrifft. In *Die Maschinenstürmer* (1922) verfremdet er diese Physiognomik durch die Wahl eines Stoffes aus dem England des frühen 19. Jahrhunderts, in *Der deutsche Hinkemann* (1923) entwickelt er, in verschärftem Ton, der sich unter mancherlei Rückgriffen auf die satirische Technik Wedekinds gelegentlich dem jungen Brecht annähert, die Misere von Nachkrieg und Inflation am Schicksal eines entmannten Invaliden.

Neben dem Dramatiker der Revolution, Toller, stehen die Dramatiker des Krieges, Goering und Unruh. Für den Revolutionsdramatiker sind Thema und Tendenz eins; daher rührt, trotz der unleugbaren Stilschwächen, die Geschlossenheit des Tollerschen Werkes, die noch heute besticht, auch politisch besticht.

Der Dramatiker des Krieges aber muß seine Thematik in eine andersgeartete, gegenläufige Tendenz überführen; damit wird auch er, offen oder verdeckt, zum Revolutionsdramatiker. Die Revolution, strenger gefaßt: die Notwendigkeit einer Revolution, ist Voraussetzung und Folie der Wahl des Ersten Weltkriegs zum Thema eines Dramas. Nur so kann sich der Autor in Distanz zu seinem Stoff setzen, kann er diesen aus den Zwängen der Realität heben. Stoffwahl bedeutet beim expressionistischen Kriegsdrama aber zugleich Stilzwang. Die exakte Reproduktion eines Stoffes wie des Krieges auf der Bühne ist – und das nicht erst seit dem Expressionismus – unmöglich. Der pure Stoff muß in Essenz verwandelt werden. Eine Möglichkeit ist die radikale Reduktion auf eine bestimmte Situation, in der, brennpunktartig, das Ganze des Krieges aufleuchtet; eine zweite Möglichkeit ist das Transponieren des Stoffes von der realen Gegenwart auf eine andere, der eigenen, in tödlicher Konfrontation erfahrenen Zeit enthobene Ebene. Beide Möglichkeiten lassen sich vermittels der spezifischen Sprachgestik des Expressionismus dramatisch verwirklichen. Goering geht den ersten, Unruh den zweiten Weg.

Das Drama *Seeschlacht* von Reinhard Goering (1887–1936) erscheint 1917 und erlebt schon im folgenden Jahr seine Uraufführung. Ort und Zeit des Dramas ist die Seeschlacht am Skagerrak 1916. Wohl nie in der Geschichte des Dramas folgten historisches Ereignis, dramatische Gestaltung dieses Ereignisses und szenische Realisation dieser Gestaltung so schlagartig aufeinander, ein Vorgang, der, besonders wenn man die fast epische Gelassenheit des Goeringschen Dramas berücksichtigt, symptomatisch für die hektisch aufgeladene Atmosphäre des expressionistischen Jahrzehnts ist. Goering reduziert die letzte große Seeschlacht der Weltgeschichte auf das Innere des Panzerturms eines deutschen Kriegsschiffes. Sechs Matrosen, die rang- und namenlos bleiben, bedienen ihr Geschütz. Die zerreißenden Spannungen der Situation werden in Gespräche umgesetzt, die nie zum Dialog werden, es nicht werden können, sondern wechselseitiger Monolog bleiben. Jeder der sechs Matrosen – zu denen nach dem Tode des einen noch ein siebenter tritt – steht für den Menschen schlechthin im Kriege. Die Einzelfigur hat eindeutig chorische Funktion. Das heißt aber nicht, daß dadurch die Schicksale der sieben Matrosen gleich würden. Im Gegenteil: das Drama lebt aus der Aufspaltung eines einheitlichen, alle überwölbenden Schicksals in verschiedene personale Spektren. Dadurch bleibt im realitätsgenährten Symbolismus die Realität als solche gewahrt. Das gilt besonders für den Panzerturm als symbolischen Ort: er ist eingebunden in den faktischen Verlauf der Seeschlacht, der in den Worten der Matrosen exakt nachgezeichnet wird. Wie die Matrosen Höchstaktive sind, deren Aktivität todbringend ist, so sind sie zugleich vollkommen passiv, sind Ausgelieferte, im Turm Gefangene. Der Turm ist Zelle, Keimzelle, aber auch Ziel des Todes.

Die Bannung des dramatischen Geschehens in diesen engstbegrenzten Raum des Todes gefährdet die Handlungsführung und rettet sie zugleich. Das ist ein genialer Kunstgriff Goerings. «Das Stück beginnt mit einem Schrei»: einer der Matrosen hat sich und seine Kameraden im Traum als Tote gesehen; das signalisiert den Schluß: die Vernichtung des Panzerturms durch einen Volltreffer. Zäh und schleppend, kopflastig monologisch kommen die Gespräche in Gang. Das Denken aller ist auf die Erwartung der Schlacht gerichtet. Diese Erwartung treibt das Denken aber auch spiegelbildlich in die Vergangenheit, in die Zeit des Friedens, zurück. Der dritte Matrose erzählt von Samoa: die Friedenswelt wird exotisch aufgehöht, der untergründige Kontrast zwischen Todesangst und Lebensgier ein für allemal konstituiert. Der Einzelne ist zwischen Vergangenheit und Zukunft gespannt; in jeder Sekunde – und das beweist gerade dieses Drama, in dem die Zeit auf grauenerregende Weise stillzustehen scheint – ereignet sich das zeitliche Schicksal des Menschen. Aus dieser zerreißenden Spannung heraus sinken die Figuren der *Seeschlacht* immer wieder in Schlaf, in den Schlaf als Erlösung. Im Schlaf sprechend, enthüllen sie ihr Wesen; zugleich nimmt der Schlaf, als milderer Bruder, den Tod vorweg. Zeitgeschichte öffnet sich in die Tiefe des mythischen Raums hinein.

Auf der anderen Seite steigen die Figuren der *Seeschlacht* immer wieder in den Bereich erhöhten Bewußtseins empor. In aktivem Denken und denkender Aktivität wollen sie die Situation bewältigen: hierher gehört das Gespräch des ersten und fünften Matrosen über Gehorsam und Meuterei. «In dem Empörergespräch ist Sokratisches», hat Alfred Kerr gerühmt[32]. Der fünfte Matrose, der sich zunächst wortkarg, ja stumm im Hintergrund hält, rückt als Künder einer kommenden Revolution allmählich in die Mitte; von seinem anfänglichen Schweigen hebt sich seine revolutionäre Botschaft um so leuchtender ab. Der Beginn der Schlacht vernichtet die Utopie; gerade der Künder der Utopie kämpft mit besonderer Verbissenheit. Das beweist, wie sehr Goering jede Schwarz-Weiß-Malerei vermeidet. Die Tatsache, daß sich die Realität, also die Schlacht, für den Augenblick als stärker erweist, nimmt aber der politischen Botschaft nichts von ihrer Kraft und ihrer Verbindlichkeit. Im Gegenteil: die Schlacht – und damit der Krieg insgesamt – ist nichts weiter als die düstere Folie einer besseren Zukunft. Goering nennt sein Stück, das ohne jede äußere Gliederung in einer einzigen großen Bewegung vom einleitenden Schrei zu Beginn bis zum vernichtenden Volltreffer am Schluß durchläuft, eine «Tragödie». In der Tat steht kein expressionistisches Drama der antiken Tragödie näher als Goerings *Seeschlacht*, wenn man als deren unabdingbaren Schluß sieht, daß in der totalen Vernichtung die Sinnstiftung einer neuen Ordnung wenigstens als Möglichkeit sichtbar werden muß. Das Drama wird zur Sühnehandlung; die einzige dem expressionistischen Jahrzehnt mögliche Form der Katharsis ist verwirklicht. Demgegenüber fallen die folgenden Dramen Goe-

rings (*Der Erste*, 1918, *Der Zweite*, 1919, *Scapa Flow*, 1919, *Die Retter*, 1919) mit Notwendigkeit ab. Erst jenseits des expressionistischen Bannkreises wird gegen Ende der Weimarer Republik *Die Südpolexpedition des Kapitän Scott* (1930) noch einmal ein durchschlagender Bühnenerfolg.

Auf kathartische Wirkung zielt auch Fritz von Unruh (1885–1970) mit seiner Trilogie *Ein Geschlecht* (1918/20). Was sich in Goerings *Seeschlacht* aus der zwingenden dramaturgischen Konstruktion ergibt, wird von Fritz von Unruh von vornherein an die – maßlos übersteigerte – Tendenz delegiert. Der persönliche Impetus Unruhs darf, so ergreifend er in seiner weißglühenden Reinheit auch ist, nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Autor allzu unbedenklich auf Wirkung hin arbeitet. Fritz von Unruh war kein Anfänger, als er *Ein Geschlecht* schrieb. 1911 hatte er mit dem Schauspiel *Offiziere* begonnen, in dem die zeitspezifisch zwiespältige Kriegssehnsucht einer Generation – und einer Kaste – an einer Extremsituation des Kolonialkrieges in Deutsch-Südwestafrika abgehandelt wird. 1913 folgte das Drama *Louis Ferdinand, Prinz von Preußen*, in dem dieser Zwiespalt ins Historische transponiert wird. Beide Dramen hatten Fritz von Unruh den Vergleich mit Heinrich von Kleist eingetragen, der nichtssagend war, da sich ein volles Jahrhundert geschichtlicher Entwicklung nicht aufheben läßt, auch nicht unter Vorzeichen, die eine Identifikation möglich zu machen scheinen. Es bedurfte der Erfahrung des Ersten Weltkriegs, genauer: seiner technisch-materiellen, den ideellen Anschauungen der Offizierskaste zuwiderlaufenden Denaturierung, um in den Zwiespälten Fritz von Unruhs Akzentverlagerungen hervorzurufen. In der Erzählfolge *Opfergang* (1919) werden die neuen Akzente erprobt, in der dramatischen Trilogie *Ein Geschlecht* mit dem hohen Anspruch auf überzeitliche Verbindlichkeit als mythisches Spiel gestaltet.

Das dramatische Personal der Unruhschen Trilogie ist streng begrenzt. Eine Mutter, in der sich das Vaterland, aber auch das «alte» Geschlecht verkörpert, hat drei Söhne, Repräsentanten divergierender männlicher Haltungen. Der Krieg entfesselt im Ältesten das Chaotische: er begeht Frauenschändung und Blutschande und gibt sich schließlich den Tod. Das Chaos verzehrt sich selbst; Wildenbruch hatte das drei Jahrzehnte zuvor in den *Quitzows* handfester und überzeugender gestaltet. Die Jüngeren empören sich gegen das «alte» Geschlecht, aber gerade dessen Trägerin, die Mutter, wandelt sich und wird zur Führerin in eine «neue» Welt. Der jüngste ihrer Söhne setzt ihr Werk fort in Richtung eines – im Drama immer nur proklamierten – neuen Menschentums. Das Neue vor der Folie des Alten: was Goering und andere Expressionisten praktizierten, finden wir auch hier. Aber Unruh bringt sich durch seinen extremen Stil – expressionistische Stilsprengung wird ein zweites Mal gesprengt – um die Wirkung. Die Bilder sind farbig und großlinig, aber überzeichnet. Kraßheiten schlagen immer wieder ins Peinliche um. Das Schwel-

gen in Bildern des Grauens, des Ekels, der Qual, fraglos aus Erschütterung geboren, wird schließlich Selbstzweck. Das Motiv der Blutschande ist aufgesetzt und von der Anlage her unnötig. Andererseits sind die positiv eingefärbten Großworte abgegriffen, durch keinerlei epochale Spannung mehr legitimiert. Das symptomatische Werk sagt schließlich nichts mehr aus über die Epoche und beweist nur noch, *daß* es als Symptom gemeint ist. Für die späteren Dramen Unruhs gilt nicht einmal mehr das.

Das Werk der bisher genannten Dramatiker war in Thematik oder Tendenz sehr ausgeprägt, wo nicht gar festgelegt. Anders Georg Kaiser (1878–1945), der schon zu Lebzeiten als der expressionistische Dramatiker par excellence angesehen wurde. Sein Werk zeichnet sich durch eine thematische und formale Vielfalt aus, die die Hochschätzung dieses Autors in gleichem Maße gefährdet wie gefördert hat. Die Schwierigkeit einer adäquaten Wertung wird gesteigert durch die Tatsache, daß der Schwerpunkt des Kaiserschen Werkes zwar eindeutig im expressionistischen Jahrzehnt liegt, daß es aber seine Wurzeln in der Literatur der Jahrhundertwende hat und mit seinen insgesamt 74 Dramen produktiv und wirkungsmäßig weit in die folgenden Jahrzehnte hinausgreift. Erste dramatische Versuche lehnen sich an Wedekind an: *Rektor Kleist* (1905) an *Frühlings Erwachen, Die jüdische Witwe* (1911) und *König Hahnrei* (1913) an Wedekinds tragische Sexualgrotesken. *Europa* (1915), ein Tanzspiel, zehrt von den dramatisch-pantomimischen Versuchen Bierbaums, Hauptmanns und Hofmannsthals. Als Durchbruch zu einem eigenen Stil ist seit seinem Erscheinen das Drama *Die Bürger von Calais* (1914) gewertet worden, obwohl es gerade diese Forderung, den eigenen Stil, nicht erfüllt. In quälender Breite, die man als themenadäquat gesehen hat, wird der historische Opfergang der sechs Bürger geschildert, die sich dem Belagerer von Calais, dem englischen König, ausliefern, um ihre Stadt zu retten. Die Selbstopferung von Eustache de Saint-Pierre, der seinen Gefährten im Tode vorangeht, um eine perfide Klausel des Siegers auszulöschen – wer als letzter der Sechs erscheint, soll des Todes ledig sein –, wird als Geburt eines neuen Menschen ausgelegt. Das geschieht innerhalb des Dramas durch den greisen Vater des Opferwilligen, Vorbildlichen. Der Freitod als Friedenstat: das hebt, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, im intensiven historischen Rückblick eben diesen Krieg auf. Die Gewichtigkeit des Vorwurfs zählt; auf ihn, nicht auf die Stilisierung, verläßt sich der Autor.

Ganz anders in dem Drama *Von morgens bis mitternachts* (1916), das die Handvoll der Kaiserschen Meisterwerke, Resultate der Zeitlage und der stilistischen Eigenbewegung, eröffnet. Daß es *vor* den *Bürgern von Calais* entstand, 1912, besagt wenig. Wichtig ist einzig, daß hier ein Alltagsmensch im Mittelpunkt steht, ein kleiner Bankkassierer, der durch einen Kassenraub die Schwelle zur Kriminalität überschreitet, um sich ausleben zu können, daß hier eine nachvollziehbare menschliche Existenz in Bewegung gesetzt wird, ins

Neue, Unbekannte hinein, und daß diese Bewegung in einem neuen, fast schon filmischen Stil abrollt. Der Mensch in Bewegung und damit auf seinen Weg gesetzt: das gilt auch von der Zentralfigur des Dramas *Die Koralle* (1917), dem Milliardär, der aus seiner elenden Jugend in Reichtum und Macht flieht; das gilt von seinem Sohn, der Zentralfigur von *Gas I* (1918), der aus der Überfülle des Luxus zurück in das einfache Leben strebt; das gilt von seinem Urenkel in *Gas II* (1920), für den die Flucht in einer technisch-utopischen Landschaft endet, die schließlich der Zerstörung verfällt. Zu diesen Dramen tritt mit *Hölle, Weg, Erde* (1919) noch das Drama des Menschheitsapostels Spazierer, dem es gelingt, die Grenzen zwischen Schuld und Unschuld, zwischen Strafe und Vergebung zugunsten eines neuen Weltgefühls einzureißen. Kaisers Meisterdramen sind samt und sonders Stationendramen. So exakt umrissene Figuren der Kassierer und der Apostel, der Milliardär und seine beiden Nachfahren auch sind: es geht nirgends um deren private «Tragödien». Darum ist auch die einzelne Szene kein Raum, in dem sich ein Teil des Schicksals der jeweiligen Figur erfüllt: sie ist Punkt einer Linie, ist Station eines Weges. Station ist zunächst in rein technischem Sinne zu verstehen: als Haltepunkt vor dem Erreichen der nächsten Station. Daneben aber ist der religiöse Sinn unüberhörbar: jede Station ist ein Ort des Leidens in Analogie zur Passion Christi. Die letzte Station des Dramas signalisiert immer auch die mögliche Erlösung der zentralen Figur.

Die Form des Stationendramas war bei Strindberg in seiner Trilogie *Nach Damaskus* vorgeprägt; niemand unter den deutschen Expressionisten hat sie überzeugender verarbeitet als Kaiser. Kaiser legt die jeweilige Stationenreihe so an, daß der Weg, der mit diesen Stationen markiert ist, bereits vor Einsatz des Dramas beginnt und – eben in jener Offenheit der Erlösung – über dessen Ende hinausweist. Das gelang, im Zwange des historischen Stoffes, in den *Bürgern von Calais* nur sehr unvollkommen; Gegenwart und Zukunft als Stoffe aber beugten sich diesem Strukturwillen. In der ersten Station wird jeweils der Punkt fixiert, an dem der Weg zum Stationsweg wird. Aus dem Dunkel seiner verkümmerten Existenz heraus tritt, um dieses Beispiel zu wählen, der Kassierer langsam, aber mit unheimlich zwingender Bewegung hervor. Im Kassenraum einer Kleinstadtbank versucht eine Halbweltdame mit gefälschter Urkunde Bargeld zu erschleichen; ein dicker reicher Mann zahlt Geld ein; der reklamierenden Dame widmet sich im Gespräch der Bankdirektor; hinter seinem Schalter aber, stumm, fast unsichtbar, marionettenhaft, sitzt der Kassierer. Langsam löst er sich, durch den Blick der fremden und fragwürdigen Dame verwirrt, aus seiner Unscheinbarkeit und tut den ersten Schritt auf seinem Weg ins Unbekannte hinein. Er beraubt die Bank und stürzt sich in den hektischen Trubel der Großstadt. Er besucht ein Sechstagerennen, frequentiert ein zweifelhaftes Lokal und endet bei der Heilsarmee, wo er unter lauter

Bekennenden selber zum Bekenner wird. Schuld bekennend – und das heißt zugleich: erkennend – geht er zugrunde. Sein Untergang wird – tragische Paradoxie – seine Erlösung.

Diese paradoxe Struktur läuft durch das gesamte Drama hindurch. Die gutbürgerliche Stube des Kassierers, ihre Wärme und Gemütlichkeit, ist in Wahrheit eine Polarzone, ein arktischer Raum. Der Kassierer, nach bürgerlichen Maßstäben ein Krimineller auf der Flucht vor dem Gesetz, ist in Wahrheit der höhere Mensch, der eine Sehnsucht in sich trägt, die sich im Gewohnten nicht beruhigen läßt, ist der Strebende, dessen Schuldverstrickung ihn in absolutem Sinne zur Symbolfigur für den leidenden Menschen macht. Einzig durch diese Schuldverstrickung aber kann der Kassierer darüber hinaus in Analogie zum Menschensohn gesetzt werden. Kaiser bedient sich dazu gestisch-grotesker Mittel. In der Schlußszene, die im Saal der Heilsarmee spielt, ergreift der Kassierer, nachdem er sein Geld verschleudert hat – konnte es doch den Aufbruch ins Höhere nur in Gang setzen, nicht aber sichern –, zwei Paukenschlegel: der Donner des Jüngsten Gerichts ertönt. Nach einer ekstatischen Rede, die das Interesse an dieser Figur über das Ende des Dramas hinausreißt und -schleudert, ergreift er eine Posaune und bläst gegen den Kronleuchter. Nun ist die Situation des Jüngsten Gerichts eindeutig: der Kassierer ist der zum Gericht Rufende und zugleich der vor das Gericht Geforderte. Er erschießt sich und sinkt gegen das Kreuz des Vorhangs. «Sein Ächzen hüstelt wie ein Ecce – sein Hauchen surrt wie ein Homo.» Die Analogie wird in Identifikation überführt.

Das Rasen des Kassierers am Ende des Dramas *Von morgens bis mitternachts* ist mehr als ein pathologischer Ausbruch, der sich einer pathetischen, höchstexpressiven Sprache bedient: es ist die Identifikation mit einem höheren Sein um jeden, auch den gewaltsamsten Preis. Und wie der Kassierer, so die Zentralfiguren der folgenden vier dramatischen Meisterwerke Kaisers. In *Die Koralle* tötet der Milliardär, in doppeltem Sinne am Ende seines Wegs angelangt, seinen doppelgängerischen Sekretär, den er um dessen unbeschwert-idyllische Kindheit beneidet. Mit dem Besitz der Koralle, dem Erkennungszeichen des Doppelgängers, will er sich in frevlerischer Identifikation das Paradies, das ihm verschlossen blieb, erraffen. Sterbend hält er die Koralle vor seine Brust: «Das befreit von Leid!» In *Gas I* versucht der Milliardärssohn aus dem Zwang von Macht und Reichtum auszubrechen, versucht die gewaltlose Identifikation mit einem höheren Sein zu erreichen, das, Glück durch Armut verheißend, schon im Irdischen erfahrbar sein soll; er scheitert. In *Hölle, Weg, Erde* kehrt Kaiser den Ablauf der Stationen um, aber auch eine derartige Rückführung der Figuren mißlingt. In *Gas II* schließlich, dem Drama des Milliardärarbeiters, in dem alle sozialen Spannungen aufgehoben erscheinen, schlägt der Zwang zum höheren Sein in die totale Vernichtung der Erde um. «Der Kreislauf der Visionen ist geschlossen», merkt Soergel treffend an[33].

Hinzuzufügen ist, daß dieser Kreislauf, der paradoxen Struktur des Kaiserschen Werkes gemäß, in dem Moment, wo er sich schließt, wieder zersprengt wird. Dafür steht *Gas II*, das Weltende-Drama, das zugleich das Ende des Expressionismus markiert.

Die expressionistische Komödie folgt der expressionistischen Tragödie, wie sie Kaiser zwischen 1916 und 1920 ausprägte, nicht als Satyrspiel; sie ist ihr parallelgelagert, ja setzt zeitlich sogar wesentlich früher ein. Dieser Vorgang – sieht man von Kokoschka ab, dessen Frühwerk *Sphinx und Strohmann* nicht so sehr die Gewinnung einer neuen Gattung als vielmehr die Gewinnung eines neuen Stils bedeutete – ist völlig an Carl Sternheim (1878–1942) gebunden. Wie Kaiser wurzelt sein Altersgenosse Sternheim in der Literatur der Jahrhundertwende. Erste dramatische Versuche, *Judas Ischarioth* (1901) und vor allem *Don Juan* (1905), gehören in die Kategorie des sprachlich überhitzten Versspiels, wie es im Umkreis von Hofmannsthal nur zu üppig gedieh. Das Komödienwerk hebt sich radikal davon ab. Es gibt sich hochgemut und selbstbewußt als Kritik der Epoche, ist aber zunächst einmal Selbstkritik, die bei der bedenkenlosen Einstimmung der eigenen Frühwerke in den gesamteuropäischen Ästhetizismus einsetzt. Das gewährleistet ein Höchstmaß an Verbindlichkeit, das rechtfertigt die Sternheimsche Selbstinterpretation, er sei ein «Arzt am Leibe seiner Zeit» und funktional nur mit Molière zu vergleichen. Wer das Sternheim als Selbstüberhebung ankreidet, übersieht, daß diesem Postulat eine Selbstaufhebung vorausgegangen war, die in ihrer Konsequenz innerhalb der Literatur des wilhelminischen Zeitalters nichts Vergleichbares besitzt. Vorgeprägt allerdings ist diese Haltung bei Wedekind, so daß man sagen könnte, Sternheim entferne sich zunächst von Hofmannsthal und nähere sich Wedekind, um zwischen Abkehr und Hinwendung seinen eigenen Stil als Dramatiker zu suchen. Er fand ihn, wie Wilhelm Emrich überzeugend dargelegt hat, indem er «den unlösbar gewordenen Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Zwang und personaler Freiheit radikal, das heißt bis in seine Wurzel durchschaut, gestaltet und bewältigt hat» [34].

Da Sternheim den unüberbrückbaren Abgrund zwischen dem Einzelnen und der Epoche aufzeigt, ohne sich in diesem Konflikt auf die eine oder die andere Seite zu schlagen, ist er immer wieder der Zweideutigkeit, ja des unüberbietbaren Zynismus geziehen worden. Auch war es leicht, ihn auf dem Hintergrund der pathetischen Humanität des expressionistischen Jahrzehnts als antiexpressionistisch zu denunzieren. Man vergaß dabei, daß es der Aufdeckung dieser Zweideutigkeit bedurfte, um überhaupt eine Lösung anbieten zu können, die darin bestand, daß sich der Einzelne seiner Natur gemäß aus den gesellschaftlichen Zwängen löste. Sternheim selber formulierte es so: «In einem Dutzend Komödien stabilisierte ich von 1908 bis 1920 einiger Bürger irdisches Heldenleben, Bekenntnis zu ihrer und aller Welt Ursprünglichkeit quand

même! Helden sind sie, weil sie sich aus gesellschaftssittlichen vorgeschriebenen, zufälligen Zwängen gegen Widerstände immer stärker in die im Kunstwerk zu fordernde Freiheit hineinspielen[35].» Die Komödie als Gattung der Zweideutigkeit dient also dem Gewinn von Freiheit. Der Anti-Expressionist entpuppt sich als die «Negativform» eines genuinen Expressionisten. An anderer Stelle heißt es bei Sternheim: «In der Tragödie wird die Welt um den Helden, als das Übel verkennend, tragisch wirken, in der Komödie aus gleichem Grund der Held selbst[36].» Das ist, auf die knappste Formel gebracht, eine Ortsbestimmung der Dramatiker Kaiser und Sternheim. Wo Kaiser, und zwar von 1916 bis 1920 in wachsendem Maße, die empirische Wirklichkeit als heillos darstellt und seine Helden zu Opfern dieser Wirklichkeit macht, kulminierend in der Weltvernichtung von *Gas II*, da setzt Sternheim der Wirklichkeit seine Helden entgegen, die, gerade weil sie Verkörperungen der Krankheit ihrer Zeit sind, morbid, ja moribund ihrer Natur nach, ein neues Weltverhältnis erzwingen. Auch darin ist expressionistischer Impetus spürbar.

Sternheim gab seinem Komödienwerk den Gesamttitel *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. Die Reihe besteht aus den Dramen *Die Hose* (1911), *Die Kassette* (1912), *Bürger Schippel* (1913), *Der Snob* (1914), *1913* (1915) und *Das Fossil* (1923). Auf der reinen Spielebene sind diese vorzüglich konstruierten Stücke Satiren auf die bürgerliche Welt, die in ihrer Schärfe das geheime Vorbild Wedekind weit übertreffen. Da sich die bürgerliche Welt der Maske bedient – das prägt sich bis in die Namengebung hinein aus: die zentralen Figuren, Emporkömmlinge aus der Kleinwelt des niederen Beamten zur Herrschaftswelt der Großindustrie, sind Theobald Maske und sein Sohn, die spätere Exzellenz Freiherr Christian Maske von Buchow –, ist es Aufgabe des Komödienschreibers, diese Maske abzureißen. Richtet man nun aber den Blick auf die Energien, die dieses Spiel treiben, so erscheinen die Bürger – die Maskes, aber auch der vom Proletarier zum Bürger aufsteigende Schippel – tatsächlich als Helden, deren rücksichtslosem Durchsetzungsvermögen die geheime Bewunderung, wenn nicht gelegentlich gar die Sympathie des Autors gilt. Was in der Renaissance der Condottiere war – und Sternheim hatte ja im *Don Juan* einen Condottiere in eroticis vorgeführt –, war im wilhelminischen Zeitalter, und zwar über die deutschen Staatsgrenzen hinaus, der neureiche Bürger. Weil dem aber so ist, liefert Sternheim seine Helden nicht nur der Bewunderung, sondern auch dem Haß des Publikums aus, lehrt er es, die Scheußlichkeit des Emporkömmlings zu durchschauen. So sehr das, wie angedeutet, autobiographisch determiniert ist, so wenig hilft bei Sternheim ein psychologischer Terminus wie Haßliebe weiter (der noch für Heinrich Mann Gültigkeit besitzt). Gerade die Spannung zwischen Bewunderung und Haß ist ein soziales Phänomen; nur so läßt sich auch von der Rezeption der Sternheimschen Komödien die in der Anlage vorgegebene Zweideutigkeit erklären. Daß

es Sternheim dabei überhaupt gelingt, Zirkelschlüssigkeit zu vermeiden – der Zwiespalt zwischen der Epoche und dem Einzelnen geht ein in die Zweideutigkeit des Artefakts, diese wirkt wieder erhellend auf den sozialen Zwiespalt zurück –, ist der Stoßkraft einer raffiniert verknappten Dialogführung zuzuschreiben.

Die kleineren Dramatiker, die im expressionistischen Jahrzehnt vor die Öffentlichkeit treten, lassen sich schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Das liegt wahrscheinlich schon in der Abhängigkeit des Dramas von den Bedingungen der zeitgenössischen Bühne begründet. Schon früh in den zwanziger Jahren zeigte sich, daß der Theateralltag stärker war als die literarisch hochambitionierten Versuche der Expressionisten. So verwundert es nicht, daß sich prominente expressionistische Dramatiker – und keineswegs die schlechtesten: man denke an Hasenclever – auf das Verfertigen von handfester Gebrauchsware verlegten. Das war bei Rolf Lauckner (1887–1954) und Anton Wildgans (1881–1932) schon wesensmäßig vorgegeben. Lauckner (*Der Sturz des Apostels Paulus*, 1919, *Predigt in Litauen*, 1919) und Wildgans (*Dies irae*, 1918, *Kain*, 1920) in ihrer expressionistischen Phase sind Opportunisten; sie lassen diesen Stil fallen, als er – nach der kurzen Zeit seiner hybriden Blüte – nicht mehr gefragt ist. Ernster zu nehmen sind die Dramatiker, die sich dem Expressionismus so sehr verschrieben hatten, daß mit dem rapiden Erlöschen des Publikumsinteresses an der neuen Richtung auch ihr Schaffen ein notwendiges Ende fand. Friedrich Koffka (1888–1951), von Reinhardt gefördert, schrieb *Kain* (1917) und *Herr Oluf* (1919), rhythmenträchtige Umsetzungen moderner Fühlweisen in mythische Stoffe. Paul Kornfeld (1889–1942), auch er von Reinhardt gespielt, bleibt stofflich stärker der Gegenwart verhaftet und gestaltet in *Die Verführung* (1916) die Konflikte beseelter Naturen mit ihrer Umwelt, um in *Himmel und Hölle* (1919) ebenfalls historische und mythologische Konstellationen zu nutzen. Hanns Johst (geb. 1890) steht zwischen beiden. *Der junge Mensch* (1916), im Untertitel als ein «ekstatisches Szenarium» charakterisiert, gehört in die Reihe der Dramen von Sorge, Hasenclever und Kornfeld, in denen ein neuer Mensch und ein neuer Stil simultan proklamiert werden, *Der Einsame* (1917), das Leben Grabbes als «Menschenuntergang» gedeutet, nutzt geschichtliche Legitimation für zeitgeschichtliche Zwecke. Das wiederholt sich in den Dramen Johsts bis zum Jahre 1933. Als hoher nationalsozialistischer Funktionär verstummt Johst, der Dramatiker. Das war zumindest ex negativo konsequent. Immer wieder entwirft der Expressionismus schon im Ansatz sein eigenes Ende. Aber erst im Werk zweier großer Dramatiker, Ernst Barlach und Alfred Brust, hebt sich der Expressionismus vollends auf.

Das dramatische Werk von Ernst Barlach (1870–1938) läßt sich in mythische Spiele und Alltagsdramen gliedern. Zur ersten Gruppe gehören *Der tote*

Tag (1912), *Die Sündflut* (1924) und *Die gute Zeit* (1929), zur zweiten Gruppe *Der arme Vetter* (1918), *Die echten Sedemunds* (1920) und *Der blaue Boll* (1926). Eine Sonderstellung durch historische Einfärbung nehmen *Der Findling* (1922) und *Der Graf von Ratzeburg* (postum 1951) ein. Wie bei Kokoschka vor dem Einsatz des expressionistischen Jahrzehnts, so wird bei Barlach nach dem Ausklang desselben dem neuen Stil die stärkste epochale Verbindlichkeit abgewonnen. Ein letztlich so weltloser, ins Weltlose zielender Stil wie der Expressionismus mußte seine Vollendung durch diejenigen finden, die ihn frei von allen Zwecken, nicht nur den tendenziellen, sondern den literarischen überhaupt und den dramatischen speziell, verwendeten. Wie bei Kokoschka fehlt bei Barlach alles Plakative und Proklamatorische. Wie bei Kokoschka wird bei Barlach erst durch die Bindung an die bildende Kunst eine totale Freisetzung der dichterischen Potenz möglich. Keiner von beiden war je «Literaturproduzent». Auch die chronikalische Situation förderte die Freisetzung. Als Kokoschka *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Sphinx und Strohmann* schrieb, war der Expressionismus als Stil und Gesinnung noch nicht proklamiert; kein enthusiastisches oder kritisches Selbstverständnis schränkte ihn ein. Als Barlach, sporadisch, seine Werke auf die Bühne brachte, war die expressionistische Welle längst ausgelaufen; daraus erklärt sich vielleicht auch, warum Barlach selber von einer «expressionistischen» Inszenierung seiner Dramen nichts wissen wollte.

Nicht nur seine Alltagsdramen, auch seine mythischen Spiele wollte Barlach strikt naturalistisch inszeniert wissen. Er erkannte – und erklärte damit indirekt die totale Erschöpfung des Expressionismus im Medium des Dramas –, daß es nicht Aufgabe des Dramatikers sein könne, eine ekstatische Seelenverfassung in ekstatischen Handlungsverläufen auf die Bühne zu bringen, sondern daß handfestes Bühnengeschehen, zwingend konstruiert, die Basis sein müsse, von der sich, explosiv, die inneren Vorgänge um so leuchtender, ja greller abheben könnten. Darin – und nur darin – berührt sich Barlach mit Sternheim, bei dem die strikte Bindung an den Handlungsablauf ebenfalls Voraussetzung der Freisetzung außerordentlich heftiger seelischer Energien ist. Diese Energien, bei Sternheim in den Raum des Sozialen zurückgebogen, stoßen bei Barlach durchgehend ins Metaphysische vor. So genau, nicht nur in den Alltagsdramen, der soziale Ort der einzelnen Figur fixiert ist, so wenig beharrt die Figur in dem ihr gesetzten begrenzten Bereich. Sie beharrt auch nicht, um diesen verbreiteten Irrtum auszuräumen, im mythischen Bereich. Die Begegnung mit Theodor Däubler, unvergleichlich plastisch beschrieben in dem nachgelassenen Prosafragment *Seespeck*, hatte Barlach voluminös die Gefahren einer totalen Auslieferung der Realität an den Mythos vor Augen geführt. Nach nichts stand ihm weniger der Sinn als nach der literarischen Züchtung einer weiteren Privat-Mythologie.

Die mythischen Spiele stellen das unter Beweis. In *Der tote Tag*, der nach Barlachs Worten «aus einer norddeutschen Edda-Stimmung heraus»[37] gestaltet wurde, ereignet sich das wechselseitige Poröswerden von Realität und Irrealität. Die Gestalten, Mutter und Sohn, Kule und Steißbart, Besenbein und Alb, sind in beiden Bereichen heimisch, Steißbart nur als Stimme, körperlos, und ihr ständiger Wechsel der Sphären erzeugt das Gefühl des Unheimlichen, Beklemmenden, Abgründigen, erzeugt eine Zweideutigkeit, die anders geartet, aber ebenso tief ist wie die Zweideutigkeit Sternheims. Der Mensch wird Alb, der Alb wird Mensch: was er wirklich ist, kann nicht entschieden werden, da eins im anderen «wirkt». In *Die Sündflut* haben wir es nicht mit einer bibelgerechten Dramatisierung der Geschichte Noahs zu tun. Im Gegenteil: Barlach verfährt schon darum nicht bibelgerecht, um jede falsche Bibelgerechtigkeit, wie sie sich in Jahrtausenden als Schlacke an die alttestamentliche Substanz angesetzt hatte, zu zerstören. So ist nicht Noah, der Gerechte und Gottgefällige, der Held des Dramas, sondern sein Gegenspieler Calan, die Inkarnation des Bösen. Calan als Geblendeter erfährt Gott: mit dem Verlust des Augenlichts wird er porös, wird er durchlässig für die göttliche Gnade. Und das heißt zugleich, daß auch hier zwei Bereiche, der irdische und der überirdische, wechselseitig verfügbar und bewohnbar werden. In *Die gute Zeit* wird dieses Spannungsverhältnis in zeitlichen Dimensionen sichtbar gemacht. Die Figuren fluktuieren, porös bis zur Schemenhaftigkeit, zwischen tiefer Vergangenheit und hoher Zukunft. Was sich als Utopie gibt, ist ein durch die mythisch-geschichtliche Erfahrung verstörtes Bild des Paradieses. Hier berührt sich Barlach mit Kaiser.

Neben den drei mythischen Spielen stehen die drei Alltagsdramen. *Der arme Vetter* kulminiert im Freitod Hans Ivers, der sich im Bewußtsein, nur einer «mißlungenen Seitenlinie des Höheren» anzugehören, nur ein heruntergekommener Sohn aus hohem Hause zu sein, nicht in irdische Verhältnisse zu finden vermag und seine Schuldverstrickung als Mensch in weißglühender Verzweiflung zu lösen versucht. In *Die echten Sedemunds* geht es um die freiwillig sühnende Selbstaufgabe des jungen Sedemund, der, für einen Tag aus der Irrenanstalt entlassen, dorthin zurückkehrt, als er, weniger radikal als Iver, die Unlösbarkeit der Verstrickung der menschlichen Existenz in die Schuld und das Böse erkannt hat. *Der blaue Boll*, offener angelegt als die beiden ersten Alltagsdramen, zeichnet den Weg eines realitätsbeladenen, realitätsbesessenen mecklenburgischen Gutsherrn in eine freiere, eigenere Existenz nach, die innerhalb des Dramas im Bilde des nach oben strebenden Turmes vorweggenommen wird. Barlachs Alltagsdramen sind protestantische Dramen in dem Sinne, daß sie den Protest in figurativ verfremdeten theologischen Kategorien reflektieren. Keine der Barlachschen Gestalten begnügt sich mit dem Sein, jede will, hoffend und hartnäckig, das «Werden». Darin ist Barlach

Expressionist und tönt nach, was die jüngeren Dramatiker thematisch vorgegeben haben. «Werden» aber heißt – und das ist die unverwechselbare persönliche Note in Barlachs Dramen – an der Vertauschbarkeit der Sphären partizipieren, und sei es nur fordernd oder hoffend.

Um seine Protagonisten Iver, Sedemund und Boll ordnet Barlach ein schier unübersehbares dramatisches Personal. Damit betont er, jedem naturalistischen Figurenschöpfer ebenbürtig, das Verhaftetsein des Geschehens im Irdischen, ermöglicht aber zugleich die progressive Loslösung davon, indem er den verschiedenen Figuren verschiedene Grade der Porosität zugesteht. In Bewegung gesetzt wird das dramatische Personal nicht auf die tradierte Weise. Barlach verzichtet auf verknüpfende Handlungsführung. Statt dessen setzt er das Geschehen linear oder kreisförmig (man hat von der Karussellstruktur seiner Dramen gesprochen) in Gang, und zwar durch die Unruhe, die von der zentralen Figur ausgeht. Besonders zwingend ist das bei Hans Iver. Die zentrale Figur steht aber nicht zentral in dem Sinne, daß sie die ruhende Mitte der Bewegung ist, sondern tritt selber in diese Bewegung ein, nimmt an ihr teil. Als säkularisierte Variante des Totentanzes – die Figuren berühren einander oft nur leicht und sind aneinander gebunden einzig durch die im Zwange eines gemeinsamen Schicksals vollzogene Bewegung – ist Barlachs Drama Welttheater, auch da, wo es nach Willi Flemmings Worten bewußt zum «Affentheater»[38] reduziert wird. Mit Hofmannsthal und der barocken Tradition hat das nichts zu tun: Barlach hebt nicht nur Hofmannsthals Katholizität, sondern auch noch, wie angedeutet, seinen eigenen Protestantismus auf. Auch Georg Kaisers Stationendramen sind keine Parallelen, beruhigen sie sich doch auf einer Bewußtseinsebene, auf der bei Barlach immer noch die Unruhe dominiert. Einzig Kokoschkas Dramen wiegen Barlachs Dramen auf, in der grotesken Reduktion wie in der Aufhebung der epochalen Determinanten.

Monty Jacobs hat 1922 Alfred Brust (1891–1934) mit Barlach verglichen und diesen Vergleich ausdrücklich als «Ehrentitel» bezeichnet. Freilich hat er gleichzeitig das Fehlen des dem Drama notwendigen antagonistischen Elements herb getadelt. Insgesamt übersteigert Brust die extreme Position Barlachs bis zur Absurdität. Was bei Barlach, etwa in *Die gute Zeit*, als nichtintegrierbare literarische Endstufe erscheint, ist bei Brust bereits Voraussetzung und Anfangsstufe des dramatischen Schaffens. So kann man Brust einerseits als konsequenten Schritt über Barlach hinaus fassen, ihn aber andererseits als Schritt in den Abgrund des nicht mehr Rezipierbaren interpretieren. Was für den Expressionismus innerliterarisch gilt, gilt für Brust, sozusagen, innerexpressionistisch. Im Vergleich mit Brust, der seine Dramen vorwiegend in einer urtümlichen Welt ansiedelt, urtümlich auch, ja gerade dort, wo sie in der Gegenwart spielen, besitzt die Welt der Dramen Barlachs geradezu noch rudimentäre zivilisatorische Elemente. Die norddeutsche Kleinstadt Barlachs

wird bei Brust durch einen zivilisationsfernen, archaisch verstandenen Osten substituiert. Gibt Barlach noch dem «Werden» personale und figurative Konturen, so liefert Brust nur noch ein «mosaikartiges Fresko des fließenden Lebens», wie Horst Denkler es genannt hat[39]. Brust möchte seine Dramen «auf das letzte Maß an Einfachheit» zurückschrauben, was für ihn einer Absage an den Expressionismus als Stilgesinnung gleichkommt.

Brust scheut die expansive, explosive Tendenz des Expressionismus und will statt dessen die äußerste Intensivierung von Szene und Sprache. Daß Hasenclever in *Die Menschen* Ähnliches versucht hatte, interessiert ihn nicht; denn bei Hasenclever bleibt der Lapidarstil Mittel. Bei Brust ist er das alleinige Ziel und damit Petrefakt des Sinns. Nicht von ungefähr fordert Brust für mehrere seiner Dramen eine langsame, Wort um Wort betonende Sprechweise. Das setzt ihn in Kontrast zur hektischen Diktion der Expressionisten, das geht weit über die behäbig-doppelbödige Sprechweise Barlachscher Figuren hinaus. Das Resultat sind Mysterienspiele unter radikalem Verzicht auf tradierte kultische Gepflogenheiten. *Das Spiel Christa vom Schmerz der Schönheit des Weibes* (1918) ist eine kühne pansexualistische Verkehrung des christlichen Passionsspiels, ist, wenn man so will, ein atavistisches Palimpsest. Die reifste Leistung Brusts sind die *Spiele* von 1920, eine Folge von sechs Szenen in äußerster dramatischer Raffung *(Südseespiel, Das Indische Spiel, Das Spiel Jenseits, Ein Bauspiel, Frühlingsspiel, Höllenspiel)*, die nicht symbolisch, sondern archetypisch verstanden werden müssen. Zwei verkappte Trilogien oder Triptycha folgen: die aus exzessiver Ich-Dramatik eruptiv aufgeworfenen Mysterien *Der ewige Mensch* (1919), *Die Schlacht der Heilande* (1920) und *Der Tag des Zorns* (1921) sowie die Reihe der Stücke, in deren Mitte der abtrünnige ostpreußische Priester Tolkening steht: *Die Wölfe* (1921), *Die Würmer* (1924) und *Der Phönix* (1924). Als Brust 1924 seine Bemühungen um das Mysterienspiel aufgibt, ist dies nur noch eine Absage an den Theaterbetrieb, nicht mehr eine Absage an den Expressionismus, in dem Brust, der seine Expressivität mythenschwer zu objektivieren vermochte, ohnehin nie heimisch gewesen war.

VIERTES KAPITEL

Erzählende Literatur

Um die erzählende Literatur des expressionistischen Jahrzehnts ist es schlecht bestellt. Weder kann sie sich neben der erzählenden Literatur der beiden Jahrzehnte von 1890 bis 1910 behaupten, noch hat sie innerhalb des Expressionismus neben Lyrik und Drama gleiches Gewicht. Wo sie Bedeutung gewinnt, hängt sie entweder offen oder verdeckt mit der vorangegangenen Epoche zusammen, oder aber sie konvergiert in die benachbarten literarischen Gattungsbereiche. Das wußten schon die Zeitgenossen. Soergel formulierte es spontan: «Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang[40].» In der Tat fehlt das Epische im Sinne erzählerischer Gelassenheit. Der Autor steht nicht über den Ereignissen, er überschaut und ordnet sie nicht, sondern steckt mitten im Zentrum derselben. Er ist Mitgefangener seines eigenen literarischen Produkts, diesem nicht minder ausgeliefert als die Figuren seiner Imagination. Das füllt den Erzählraum mit innerliterarischer dramatischer Spannung. Treten beim Drama die lyrischen Züge stark hervor, so in der Erzählung die dramatischen: ist im Drama jede Figur essentiell ein Lyriker, so in der Erzählung jede Figur ein dramatisch Agierender. Dadurch erfolgt zugleich – denn der dramatisch Agierende ist ja von Haus aus lyrisch gestimmt – die Rückbindung auch der Erzählung an die Lyrik, oder um es in der Terminologie des Expressionismus weiter zu fassen: die Einbettung auch der Erzählung in ein umfassendes «dichterisches» Weltgefühl.

Die Expressionisten waren weniger als jede andere literarische Generation gewillt, im Erzähler nur einen «Halbbruder des Dichters» zu sehen. Das aber brachte sie in eine dilemmatische Situation. Karl Otten hat sie 1957 im Rückblick so umrissen, «daß viele Autoren der Jahre 1910 bis 1925 hauptsächlich als Lyriker, Dramatiker und Kritiker in Erscheinung traten, deren erzählende Prosa, wenn sie solche überhaupt geschrieben haben, bestenfalls Verse in Prosa darstellen, die dann nach zwei Seiten hin abfällt: eben gegen die eigene Dichtung wie auch gegen die Prosa der Andern»[41]. Im vollen Bewußtsein dieses qualitativen Gefälles nach zwei Seiten hin versuchte man es zu überwinden. Einerseits unternahm man es, gegen die eigene Dichtung, lies: die Lyrik und das lyrisch gesteigerte Drama, eine Prosa zu setzen, die spezifischen Gesetzen folgte und nicht nur eine bloße Übertragung lyrisch-dramatischen Sprechens, nicht nur eine Überführung gebundener in ungebundene Rede darstellte. Andererseits machte man sich Mittel und Möglichkeiten der gängigen Erzählung zunutze, selbst auf die Gefahr hin, den eigenen hochexpressiven

Stil dabei zu verwässern. Eine mittlere Linie findet expressionistische Erzählprosa nicht. Sie zerfällt von Anfang an in die beiden Entwicklungsstränge: trivial und esoterisch. Das wird bei den Einzelanalysen deutlich werden.

Vielleicht sollte man beim expressionistischen Jahrzehnt überhaupt nicht von Erzähllliteratur sprechen und auch die Termini Roman und Novelle vermeiden. Carl Einstein betonte 1912: «Ich schlage vor, bis auf weiteres die Bezeichnung Roman aufzugeben – das Wort Epos genügt[42].» Aber gerade dieser Vorschlag weckte Bedenken, war es doch das epische Element als Konstituante des Romans, das den Expressionisten abging. So setzte sich das Verfahren durch, schlichtweg von «Prosa» zu sprechen als einer spezifischen Aussageweise, nicht einer formal definierbaren Gattung. Die Absage an die tradierte Erzähltechnik wird dabei von den Expressionisten mit aller Heftigkeit, die ihrer Stilhaltung ohnehin zu eigen ist, vollzogen. Es darf, so forderten sie, weder um die Darstellung sozial determinierter seelischer Zustände gehen, noch darf die Darstellung selber mit psychologisch verfeinerten Mitteln vorgenommen werden. «Gefühl hat immer statt – wenn es gilt, Impotenz zu verbergen», äußert Einstein in radikaler polemischer Kehrtwendung. Gegen nuanciertes Gefühl wird der absolute Geist gesetzt. Willkür gilt ausdrücklich als Substitut der Einfühlung. «Das Kunstwerk ist Sache der Willkür, also der Wahl, des Wartens.» Daraus spricht ein starker Geltungszwang, der jederzeit bereit ist, sein Material zu überformen und zu überfordern. Damit sagen die Expressionisten zugleich einer an der empirischen Wirklichkeit orientierten Darstellungsweise ab. Die «naturalistische» Schreibart wird verpönt. Statt das jeweilige Geschehen als Resultat der Einbindung des Einzelnen in die soziale und politische Wirklichkeit zu fassen, setzen die expressionistischen Erzähler es absolut und vertrauen darauf, daß es – als Voraussetzung – dem Einzelnen die beliebige Um- und Verformung des Wirklichen ermögliche, bis es schließlich überhaupt nur noch als Resultat dieses Formungsprozesses erscheint. In der Prosa von Franz Kafka erfolgt, noch innerhalb des expressionistischen Jahrzehnts, die Selbstaufhebung auch dieser Haltung.

Beides, die Absage an die Psychologie und die Absage an die empirische Wirklichkeit, kommt, literarisch gerafft, auf eine Absage an den deskriptiven Stil hinaus. Der deskriptive Stil, von den Erzählern des wilhelminischen Zeitalters geduldig gepflegt und trotz ironischer Brechungen und pathetischer Überhöhungen nie in Frage gestellt, blieb episch gebunden, auch wo er, wie im «konsequenten Naturalismus» von Arno Holz und Johannes Schlaf, in den Dienst der Isolierung einzelner Fakten gestellt wurde. Jede Isolierung bewies ja, daß ein größerer Zusammenhang gegeben war, der auch im Akt der Isolierung Bestand hatte. Das gilt für Erzähllliteratur schlechthin. Die Absage an die Deskription durch den Expressionismus heißt nun aber, daß derartige Isolierungsprozesse nicht mehr statthaben: gesetzt, voraus-gesetzt ist ja gerade das

Einzelne. Die jeweilige Erzählung besteht aus einer Reihung von Partikeln. Jede einzelne Stelle wird dadurch «gewichtiger» als das erzählerische Gesamtgefüge. Anstelle des Erzählflusses tritt das permanente Überspringen der quasi elektrischen Hochspannung von Partikel zu Partikel, also eine gleichbleibende Aufladung des gesamten Erzählraums. Die Erzählung, aller Höchstintensivierung ungeachtet, erstarrt, wird statisch. Das Frühwerk von Alfred Döblin bietet dafür zahlreiche Beispiele.

Hier nun wird das Dilemma der expressionistischen Erzähler deutlich; denn nicht Statik war ihr Ziel, sondern ganz im Gegenteil Dynamik. Statik warf man ja der deskriptiven Erzählung vor als notwendige Folge blinder Auslieferung an die Wirklichkeit. Einstein fordert: «Es gilt, im Roman Bewegung darzustellen – eine Aufgabe, der das Deskriptive gänzlich fernliegt. Ich wüßte kaum – warum es als Kontrakt eingeführt werden sollte. Jedenfalls die Ruhe, das Deskriptive in die Gegenstände zu verlegen, ist sinnlos. Wertvoll im Roman ist – was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da – weil das Ganze schließlich doch fixiert ist[43].» Eben diese «Ruhe», die durch die Fixierung des Ganzen erfolgt, erweist sich als fatal. Die Diskrepanz zwischen Lebhaftigkeit und Leblosigkeit, die an vielen expressionistischen Erzählungen irritiert, ist nur durch derartig verschobene Voraussetzungen zu erklären. Nur wenigen Prosaisten gelingt der Ausweg aus dem Dilemma, nämlich die Dynamisierung der einzelnen Partikel. Noch das kleinste Teilchen entfaltet seine ureigene Kraft. Dadurch wird im Sinne eines Anstoßes, eines Impulses, der sich von Partikel zu Partikel fortpflanzt und dabei unablässig auflädt und steigert, das Ganze der Erzählung – wenn auch nicht die Erzählung als Ganzes – in Bewegung gesetzt. Die Prosa des *Rönne-Komplexes* von Gottfried Benn ist die perfekteste Ausbildung dieses «erzählerischen» Verfahrens. Dieses allerdings fällt dann schon nicht mehr in den Bereich der fiktiven, sondern der essayistischen Prosa, von der im nächsten Kapitel die Rede sein soll.

Bereits Soergel erkannte, daß für diese besondere Art des In-Bewegung-Setzens eine Stoffanreicherung nötig war[44]. Aus der Struktur allein ließen sich die neuen Impulse nicht gewinnen. Dem prismatischen Zerlegen des Erzählstoffes, wie es bis dahin kultiviert worden war, steht im Expressionismus ein Auffüllen, ja Überladen der Erzählung mit Stoff gegenüber. Darin ist ein Zug zur Totalität zu erkennen, wie er in dieser Form der Erzählkunst des wilhelminischen Zeitalters fremd war. Dort fächerte man in einem permanenten Isolierungsprozeß die Welt derartig auf, daß sie schließlich im Bild einer einzigen Seele rein aufgefangen werden konnte; das sublimste Beispiel für dieses Verfahren sind *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) von Rainer Maria Rilke, ein Prosawerk, das bezeichnenderweise an der Schwelle zum expressionistischen Jahrzehnt erschien. Im Expressionismus ergießt sich die einzelne Seele – und das ist immer, auch wo figurative Verschlüsselung vor-

liegt, die Seele des Dichters – in die Welt, als Folge eines rasenden Verzehrs, der paradoxerweise in einen permanenten Akkumulationsprozeß mündet. Anstelle von Deskription tritt Beschwörung. Damit wird zugleich ein Verzicht auf klare Abgrenzung des jeweiligen Erzählstoffes ausgesprochen. Totalität expressionistischer Prägung kann sich nur im allseitig geöffneten Ausschnitt, im entgrenzten Segment entfalten. Jedes expressionistische Prosastück ist nur Teil eines letztlich unvorstellbaren Ganzen, das sich nicht in ein Werk, auch nicht in eine Großform, umsetzen läßt. Es entstehen, analog zur Partikelstruktur, beliebig zu verlängernde Reihen.

Zwei Anleihen zumal werden von expressionistischen Erzählern gemacht: vom Abenteuerroman wird die Verlängerung der Erzähllineatur ins Unendliche durch Zufügung immer neuen Stoffes übernommen, vom Film, einem neuen Medium, die Illusion permanenter höchstgesteigerter Bewegung, die in Wahrheit ein In-Bewegung-Setzen von statischen Partikeln ist. Diese Anleihen lassen sich am Erzählwerk der beiden Expressionisten ablesen, die den neuen Stil am erfolgreichsten zu kommerzialisieren verstanden: Kasimir Edschmid (1890–1966) und Klabund (1890–1928). Edschmid und Klabund sind Pseudonyme für Eduard Schmidt und Alfred Henschke. Das gibt uns erste Aufschlüsse. Die Pseudonyme stellen nicht nur eine Emporstilisierung der eigenen Person zum Weltmann amerikanischer und zum Weisen östlicher Prägung dar, sondern lassen sich auch als Anpassungsprozeß deuten. Verständigungsschwierigkeiten zwischen Autor und Leser, wie sie der expressionistische Stil zwangsläufig mit sich bringt, werden durch eine entschiedene «poetische» Geste leichter überbrückt. Der nicht nur dichterisch Lebende, sondern auch nachdrücklich als Dichter Firmierende erhält eine Vorgabe: man nimmt ihm seine Botschaft ungefragt ab, zumal man sich selber dabei vom Rezipienten zum Partizipanten erhöht. Soergel hat Edschmid und Klabund unter der Signatur der «Flucht» gesehen, der Flucht ins Abenteuer um des Abenteuer willens im ersten, der Flucht in eine Wandlung um der Wandlung willen im zweiten Fall[45].

Schon hier wird deutlich, daß sich der Expressionismus trivialer Art kaum von spezifischen Formen des Ästhetizismus der Jahrhundertwende unterscheidet. Man könnte Edschmid und Klabund als degenerierte Nachfahren eines Erzählers wie Heinrich Mann charakterisieren. Der Sprung ins Abenteuerliche, wie ihn Edschmid vollzieht, ist eine konsequente Literarisierung des trivialen Abenteuerromans, die aber gerade im Akt der stilistischen Aufhöhung in eine potenzierte und nun erst wirklich peinliche Form der Trivialität einmündet, denn ausgerechnet dieser Autor beansprucht, eine Bewältigung der Welt zu leisten und deren Ansturm durch leidenschaftliche Männlichkeit zu brechen. Nicht aber wird Welt-Substanz, gebrochen, ins Werk überführt, sondern der Anspruch bricht zusammen: Edschmid treibt widerstandslos in den Trümmern

seiner gesammelten Stofflichkeiten dahin. Bei Klabund erfolgt eine Öffnung auf die Welt hin: deren Wandel soll im eigenen Wandel, wie ihn das Pseudonym programmatisch verheißt, eingefangen werden. Die Passivität dieser Haltung überzeugt gegenüber der als Aktivismus kaschierten Passivität Edschmids. Gottfried Benn vor allem hat die vollkommene Integrität Klabunds gerühmt. Die Prosa Edschmids ist ausgeprägt säkular, die Prosa Klabunds hat einen unüberhörbaren religiösen Unterton. Filmische Mittel, um auch das zu spezifizieren, nutzen beide. Während aber Edschmid stärker auf die dokumentarische Komponente des Films zurückgreift, um seine eigene Glaubwürdigkeit aus dem Bereich jeden Zweifels zu ziehen, verwendet Klabund die Bilderfolge des Films in symbolischer Manier.

Edschmid setzt sich in negativen Definitionen scharf gegen die ältere Erzählliteratur ab. Programmatisch-pathetisch beteuert er, was er *nicht* will. Da er, wie er Sternheim gegenüber bekennt, vom Sport zur Literatur gekommen ist, kultiviert er bei seinen Attacken einen flott-schnöden Ton. «Statt den Sirius auf den Mond prallen zu lassen», so greift er die etablierten Autoren an, «vertaten sie ihr oft großes Talent an Affereien, nahmen die Uniform als Weltregulator, das Kapital als Maschine, als Demiurg, sahen nie die Tragik hinter dem Menschen. Sahen nur Anwälte, Franzosen, Engländer, Kaminkehrer, Divisionäre. Sahen darum nur Schuld und Leid der gesellschaftlichen Konvention. Nie das Leid des einfachen wahren Menschen. Sondern das Leid der Attrappe, des Kleides[46].» Mit polemischer Entschiedenheit formuliert Edschmid eine Absage an Literatur und Literaturbetrieb, die doch zugleich seine totale Auslieferung an diesen Bereich enthüllt. Im expressionistischen Jahrzehnt schreibt Edschmid vier Novellenbände und einen Roman, um später seine literarische Aktivität mehr auf das Verfassen von Reisebüchern zu verlagern. Dieser Vorgang, aus dem latente Zweifel an den Möglichkeiten fiktiven Erzählens sprechen, sollte sich in den fünfziger Jahren bei Wolfgang Koeppen wiederholen.

Edschmids Novellen *Die sechs Mündungen* (1915) wurden sofort nach Erscheinen als Musterbeispiele des literarischen Expressionismus begrüßt. Edschmid nennt Verzicht, Trauer und Tod als seine zentralen Themen. Aber diese Themen werden in den folgenden Bänden *Das rasende Leben* (1915), *Timur* (1917) und *Die Fürstin* (1919) überspielt. Verzicht schlägt um in Lebensgier, Trauer in Lustverlangen, Tod in Daseinsrausch. Die Zentralthemen erweisen sich als bloße Folie, die Edschmid benötigt, um davon höchstgesteigerte Bewegungsvorgänge abheben zu können. «Rasend leben» wird zum Leitwort nicht nur eines Weltgefühls, sondern eines Darstellungsstils, der in den zwanziger Jahren von Autoren wie Egon Erwin Kisch aufgenommen wird. In dem Roman *Die achatnen Kugeln* (1920) kulminiert beides, Weltgefühl und Darstellungsstil. Ein Aristokrat geht, europamüde, in den Wilden Westen,

seit Lenau und Willkomm wahrlich kein neues Thema; seine Tochter Daisy lebt ihr Dasein – im Spannungsfeld vom Tierischen bis zum Göttlichen – in allen geographischen und sozialen Bereichen voll aus, auch das, fast zwei Jahrzehnte nach Heinrich Manns *Die Göttinnen*, kein neues Thema mehr. Neu war «das Tempo der Hast», wie es Sternheim in bewunderndem Tadel nannte, neu die Wirkung, die das Übersteigern des bereits Übersteigerten ausübte. Das aber war keine Initialzündung elementarer Art, sondern, im Medium des Elementaren, Literatur aus Literatur, eine hochgemut-schaustellerische Botschaft.

Es ist leicht, Edschmid zu rügen. Schon Soergel nahm Anstoß an Edschmids «Sportfexerei, die die ganze sprachliche Ausdruckswelt durchseucht», an der «Mischung von Haut-gout mit Wildwest»[47], wie sie in den zwanziger Jahren modisch blieb. Fraglos war Edschmids «Flucht» auch chronologisch-stilgeschichtlich eine Flucht nach vorn. Darin ist er symptomatisch, und zwar vom Anfang seiner literarischen Laufbahn an. Edschmids frühe Erzählungen signalisieren die Möglichkeiten des neuen Stils und zugleich seinen notwendigen Untergang. Edschmid will die ältere Literatur übertrumpfen und muß doch von der älteren Literatur zehren; Edschmid wendet sich gegen die «Attrappen», und doch wird gerade in dieser Wendung das ganz und gar Attrappenhafte seiner Prosa offenbar; Edschmid liefert Streifzüge weltweiten Ausmaßes, und doch verrät gerade das seinen Provinzialismus; Edschmid spricht, wie alle Expressionisten, mit heiligem Ernst und enthüllt, eben weil seine Botschaft nicht «trägt», einen heillosen Unernst. Die Tragik Edschmids ist, daß er das Doppeldeutige seiner Position durchaus erkannte, aber nicht in der Lage war, sich aus seinen eigenen Voraussetzungen zu lösen. «Gemachter Expressionismus» sei «ein übles Gebräu», «gewollte Menschen» würden «Maschinerie», verkündet er in seiner berühmten Kampfschrift *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (1919). Sein hohes Wollen, an dessen subjektiver Ehrlichkeit nicht der geringste Zweifel besteht, läßt ihn scheitern. Er schafft einen, seinen Stil, erreicht aber das gesetzte Ziel nicht, da dieser Stil, eben weil er sich nicht an die Erzählung binden läßt, Amok zu laufen beginnt.

Bei Klabund, dem zweiten expressionistischen Erzähler, der in die Breite zu wirken verstand, sind die Fragwürdigkeiten anderer Art. Dem Allzubemühten, das Edschmid anhaftet, steht die Mühelosigkeit Klabunds gegenüber. In dieser Mühelosigkeit hat der klügste Kritiker der zwanziger Jahre, Oskar Loerke, schon früh die Gefahr Klabunds erkannt[48]. Leichter Sinn und Leichtsinn seien in der Kunst verwandt. Edschmid muß sich, analog zur Rekordsucht des Sports, erst in eine dichterische Daseinsweise hineinsteigern und bedarf der dauernden Selbstbeteuerungen, um sich in ihr, gleichsam als Spitzenliterat, halten zu können. Klabund dagegen ist, ursprünglich und fraglos, Dichter,

nichts als das. Dafür sprechen zahlreiche Bände mit Lyrik von entwaffnender Spontaneität (*Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!*, 1913, *Die Himmelsleiter*, 1916, *Irene oder die Gesinnung*, 1918, *Dreiklang*, 1920). Auch Klabunds Erzählungen ist Spontaneität und Fraglosigkeit zu eigen. Wer auch im Mittelpunkt seiner Romane steht, ein Mensch der Aktion oder ein Mensch der Kontemplation, immer ist er im Kern und Wesen Dichter und damit Abbild seines Schöpfers. Nicht so sehr ein Sichwandelnder ist Klabund – dafür ist sein leichter Stil zu gleich geblieben durch die anderthalb Jahrzehnte seines Schaffens hindurch – als vielmehr ein Sichverwandelnder, ein Spieler und Maskenträger. Denn Klabund vermag weit stärker als Edschmid von sich als Person abzusehen. Edschmid gibt sich als Bekenner, Kämpfer, Künder, er ist Expressionist schlechthin, wenn auch mitten auf dem Markte; Klabund genügt es, seine Gegenstände darzubieten, er ist Vermittler und nicht zufällig einer der erfolgreichsten Übersetzer seiner Zeit. Für Klabund ist expressive Prosa ein adäquates Medium. Nirgends pflegt er sie um ihrer selbst willen wie Edschmid, gerät also auch nirgends in ihren zerstörerischen Sog. Der östliche Weise läuft nicht Amok.

Die Romane von Klabund sind vorwiegend Übersetzungen der Historie ins Expressionistische. Ihr Angelpunkt ist das Ich als Maskenträger. *Krankheit* (1917), ein frühes Werk aus der Welt der Lungenkranken in Davos, Vorklang und Verkürzung des *Zauberbergs* ins unvermischt Expressive, thematisiert das Maskenspiel. Silvester, die Zentralfigur, ist, zwischen Leben und Tod gespannt, vielfältig aufgefächert alles in einem. Die Wirklichkeit nährt die Imagination, die Imagination hinwiederum bordet allenthalben in die Wirklichkeit über. Ein ähnlicher wechselseitiger Austausch findet zwischen Geschichte und Gegenwart statt. In der Werkreihe, die Klabund später unter dem Titel *Romane der Leidenschaft* zusammenfaßte, «setzt» sich das Ich nacheinander als Soldat, Prophet und Autokrat: *Moreau* (1916), *Mohammed* (1917), *Pjotr* (1923). *Rasputin* (1929), postum als «Roman-Film» veröffentlicht, beschließt mit einer dämonischen Randfigur die Reihe. Klabund zeichnet die Aktionen und Reaktionen seiner Zentralfiguren auf. Alles Psychologische ist eliminiert. Es gibt nur die Geste. Auch das Wort wird von Klabund rein gestisch verwendet. Die Gestik der Figuren steht dabei vollkommen in Einklang mit landschaftlichen Lineaturen. Das ist kein Symbolismus älterer Schule, sondern in der Tat eine schriftstellerische Verfahrensweise, die der Technik des Films ähnelt. Der Symbolwert wird nicht beredet, sondern in Abbreviatur optisch vergegenwärtigt. Wo Edschmid sich nur das Tempo, die Rasanz des Films zunutze macht, da bedient sich Klabund bereits subtilerer filmischer Mittel. Er «führt» den permanent zu optischem Imaginieren aufgeforderten Blick des Lesers in ständigem Wechsel von der aufs Detail gerichteten Großaufnahme bis hin zu panoramatischen Weitblicken. Klabunds Romane sind eigentümlich sprachlos, weil

bildsatt. Auch *Bracke* (1918) und *Borgia* (1928), Historie in grotesker und dämonischer Einfärbung, fallen in diese erzählerische Kategorie.

Was Edschmid vorgibt zu sein: ein Mensch gegen Literatur und Literatentum, das ist Gustav Sack (1885–1916). Was Edschmid überreichlich errang: Ruhm, das blieb Sack versagt. Erst nachdem Sack auf dem Nebenkriegsschauplatz Rumänien gefallen war, fanden seine beiden Romane *Ein verbummelter Student* (1917) und *Ein Namenloser* (1919) einen Verleger. Nun erst gewann die autobiographische Verbindlichkeit dieser Werke symptomatischen Rang. Das rückhaltlose Bekenntnis, das Sack in fiktiv nur leicht verhüllter Form ablegt, wird zum letzten Wort nicht nur eines Einzelnen, sondern einer ganzen auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs geopferten Generation. Daß Sack eine soldatisch-draufgängerische Natur, zugleich aber ein fanatischer Gegner des Krieges war, durfte als symptomatisch gelten. In beiden Romanen ist die Zentralfigur anonym. Damit hebt sich Sack gegen einen Erzählstil ab, der auf exakter Fixierung von Milieu, Herkunft, Eigenheiten insistierte. Sack setzt im Vorgriff auf Musil die «Eigenschaftslosigkeit» voraus. Erst von ihr aus kann sich Erzählerisches, kann sich Vorgängliches entfalten; in sie mündet schließlich alles wieder ein. Zu Beginn des Romans *Ein Namenloser*, dem ersten Werk Sacks der Entstehungszeit nach, wird kein «Milieu», sondern ein kosmisches Bezugsfeld abgesteckt, das sich aber für die Existenz nicht als sinnstiftend, sondern weit eher als sinnentleerend auswirkt. Am Schluß des Romans *Ein verbummelter Student* taucht der Held unter in die Gesichtslosigkeit einer Bergmannsexistenz; die dreißig Jahre, die er unter Tage verbringt, hinterlassen keine Spur, auch erzählerisch nicht.

Hier liegt eine Gefahr verborgen, die durch den autobiographischen Charakter des Sackschen Werkes nur um so heftiger hervorgetrieben wird. Die als Teil des Kosmos gesehene Figur wird perspektivisch verzerrt, erniedrigt, entsubstantialisiert, sie wird im erzählerischen Kontext zu einer Art von Human-Amöbe. Sack geht sogar noch weiter und schmilzt den Menschen ins Vegetative ein. Hier macht sich bemerkbar, daß Sack, wie neben und nach ihm Benn, Naturwissenschaftler war. Die Geschichtswelt wird zur Naturwelt, kein Akt der «Gesundung» dies, kein Auffüllen mit unverbrauchter Substanz, sondern eine höchst bewußte Reduktion von äußerster Radikalität. Der Mensch wird der schicksalslosen, weil unendlich repetierbaren Vegetation ausgeliefert, sein Bild wird zum Vexierbild innerhalb eines brutal florealen Geflechts, nicht mehr aus diesem zu lösen, im Tode darin eingehend. Lediglich der Akt der Beschreibung als solcher stemmt sich noch gegen diesen Auflösungsprozeß. Der Ausgelieferte analysiert sein Ausgeliefertsein.

Darin liegt die bis heute unverminderte Modernität Sacks. Sack ist Beobachter und Beobachteter, ist Subjekt und Objekt in einer Person. Daher der ständige Wechsel von Ich- und Er-Form, wie er ein halbes Jahrhundert später von

Günter Grass perfektioniert werden sollte, daher aber auch die Setzung einer Gegen-Figur als Folie für die Anonymität der Zentralfigur. Im *Namenlosen* ist es das «Dirnchen» Claire, im *Verbummelten Studenten* die Grafentochter Loo. Die Frauen haben, im Gegensatz zum liebenden, trieberfüllten Manne, Namen und Gesicht. Doch ergibt sich die Spannung der Beziehung eben daraus, daß dieses Verhältnis umkehrbar ist. Loo und Claire sind Verkörperungen des Daseinstriebes, an den sich der Liebende verliert, an dem er zugrundegeht. Bei Sack ist das Un-Motivierte der Liebesverhältnisse zwingend. In der völligen Auflösung in seine Partnerin, die sich im *Verbummelten Studenten* in Analogie zum Vegetativen vollzieht, erfährt der Liebende, erfährt das Ich sich selbst, wird es gestaltlose Gestalt. Zugleich ist der Namenlose, als Botaniker, der Namengebende, über Namen Verfügende, Namenschenkende: so «wird» auch die Partnerin erst «in» ihm und durch ihn. Die abgesicherte naturwissenschaftliche Nomenklatur steht mit den faktischen Existenzbedingungen des expressionistischen Jahrzehnts in tragisch paradoxer Wechselbeziehung.

Von hier aus ist auch das Verhältnis von Vitalismus und Intellektualismus bei Sack einzusehen, das Karl Eibl überzeugend analysiert hat[49]. Sacks Sehnsucht nach Gedanken-Losigkeit, das Nicht-Denken als Glückszustand an der Grenze zwischen Utopie und Wirklichkeit ist ein intellektueller Akt, aus dem im Ansatz Verzweiflung, im Vollzug Überwindung der Verzweiflung spricht. Sacks berühmt-berüchtigtes Wort «Lieber verbauert als vergeistigt» meint nur das und zeugt somit weit mehr für die Kraft des Geistes als die auf Geist versessenen Proklamationen der Edschmid und Genossen. Nicht Ironie, aber Partikel einer ironischen Haltung machen bei Sack das Rhapsodische durchlässig und damit glaubwürdig. Diese Glaubwürdigkeit allerdings bleibt an die Person des Autors und deren Projektion in die anonymen Zentralfiguren gebunden und findet ihre Grenze an der Form. Sack macht sein Thema zum Problem, nicht aber eigentlich sein Problem zum Thema. Seine Romane leisten die Übertragung in Form nicht, wollen sie vielleicht auch nicht leisten; die Argumentation innerhalb dieser Romane trägt selber vegetative Züge und überwuchert das Erzählgerüst. Bei weiten Partien bleibt es ungewiß, ob sie den faktischen Ablauf des Geschehens beschreiben oder als Rückblenden gedacht sind. Aber selbst dies Scheitern ist – daran lassen briefliche Äußerungen Sacks keinen Zweifel – eingeplant. Aus der geheimen Planlosigkeit dieses Planens aber spricht, symptomatisch, das Dilemma des Expressionismus überhaupt.

Die Expressivität von Edschmid, Klabund und Sack hat, allen diesbezüglichen Denunziationen zum Trotz, ihren Grund im höchstintensivierten Gefühl. Gerade die utopischen Entwürfe, so sehr sie sich auf den Geist als treibende Kraft berufen, stellen Emanationen des Gefühls dar. Als solche bleiben sie an die Wirklichkeit gebunden, die sie doch gleichzeitig aufzuheben trachten. Das

ist das Dilemma der expressionistischen Erzählung. Sie will Lösung von Bestehendem sein, thematisch wie tendenziell, und ist doch nur Rückfall, muß es sein, eben weil die Voraussetzungen, der stilistischen Innovationen ungeachtet, die gleichen geblieben sind wie zuvor. Schon in den zwanziger Jahren hat Benn mit deutlichem Seitenhieb auf Edschmid und dessen Nachahmer die Situation polemisch entlarvt: ob sich Hans und Grete hinter einer Rosenhecke küßten oder Evelyn und Kay im Propellerwind «in den Clinch der Küsse» gingen, sei ein und dasselbe. Dennoch: es gibt in dieser Phase noch eine andere Art der Expressivität. Sie ist geistgezeugt, nicht gefühlsentsprungen. Daß man lauthals Geist sagt, aber Gefühl meint, ist insbesondere dem trivialen Expressionismus von Edschmid und Klabund zu eigen; daß man die Kräfte des Gefühls in Geist überführt, ist das seltener praktizierte Verfahren. Ansatzweise haben wir es bei Sack kennengelernt, wenn es gerade bei ihm auch immer wieder in Wirrnis umschlägt. Erst die Esoteriker unter den Expressionisten bilden es überzeugend aus: Carl Einstein und Gottfried Benn, der im nächsten Kapitel zu erörtern sein wird.

Überführung von Gefühl in Geist heißt bei Carl Einstein (1885–1940) Verzicht auf Wirklichkeit, ja Vernichtung derselben. Das aber heißt wiederum Verzicht auf alles Erzählmaterial, ja sogar auf die Basis alles Erzählens. In der ersten von vier Legenden, die Einstein 1908 unter dem Titel *Verwandlungen* im *Hyperion* veröffentlichte, geht es um einen jungen Mann, dem die Welt «zerfällt», dem die Dinge immer isolierter werden. Die bereits in Hofmannsthals Chandos-«Brief» angedeutete Linie wird hier energisch durchgezogen. Stilistische Entwicklung erscheint bei Einstein im Medium eines persönlichen Schicksals. Ein verwelktes Blatt, kaum mehr als ein luftiges Nichts, entscheidet über die Existenz des jungen Mannes: auf der Suche nach Blättern schwindet er «an der letzten Kurve des seidigen Himmelsgewölbes». Sein Ende bereitet die Aufhebung aller räumlichen und zeitlichen Kategorien und damit die Aufhebung des erzählerischen Koordinatensystems schlechthin vor. Was Hofmannsthal nur proklamiert, wird von Einstein verwirklicht. Die Aufhebung ist in Einsteins Hauptwerk *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* (1912) endgültig vollzogen. Isolierte Realitätspartikel, fragmentarische Lebenslineaturen werden zu neuen, überraschenden Mustern gefügt. Bei der Fügung dieser Muster werden die gängigen Gesetze und Spielregeln außer Kraft gesetzt. Im Werk soll kein «vergeistigtes» Abbild der Welt entstehen, sondern das Werk selber soll, als Eigenbereich, Welt sein, Welt als Projektion der eigenen Innerlichkeit. Das ist das radikal säkularisierte «Wunder», das die Figuren des Werkes suchen und nicht finden können. Der utopische Zug des Expressionismus erscheint hier, frei von allen politischen Schlacken, in reinster, schärfster Form. Das Wunder, so hat es Ernst Nef formuliert, «bestünde darin, daß die Wirklichkeit der Dinge zu einer ‹Projektion der innerlichen Ewigkeit› würde,

das heißt zu einem dem menschlichen Gefühl und Geist adäquaten Element ... Für die menschliche Erkenntnis bedeutet dies, daß es dem Begreifen des Menschen gelänge, Licht zu bringen in die Unbegreiflichkeit der Dinge[50].» Das Nichtzustandekommen des Wunders ist bei der grundsätzlichen Rückbiegung des Themas auf seine Durchführung identisch mit einem Scheitern des Werks.

Eben dieses Scheitern aber bestimmt den epochalen Rang des *Bebuquin*. Was, gleichzeitig, bei Kafka das Fragment nicht-leistend leistet, das leistet bei Einstein die Groteske als eine Form des nach innen gerissenen und das Innere aufreißenden Fragments. Inmitten des grotesk fragmentarisierten Werkgefüges steht Bebuquin. Still und in sich völlig zurückgenommen, Reduktion einer Erzählfigur auf eine Geisteshaltung und darin sowohl Benns Rönne als auch Musils Ulrich verwandt, ist er die ruhende Mitte im Kreis turbulentester Bewegungsvorgänge. Bebuquin entgegengesetzt ist der homunkulusartige Nebukadnezer Böhm, befangen zugleich im Vorgeburtlichen, dem Sehnsuchtsraum Benns, wie im rein Jenseitigen. Bebuquin und Böhm sind keine Komplementärfiguren, sondern Figuren, deren Wege sich kreuzen, durchkreuzen, wodurch diese Wege Markierungspunkte erhalten, in denen sie zugleich punktuell ausgelöscht werden. Bebuquin versucht aus dem Nichts heraus die Dinge zu erschaffen, will, um der Vollkommenheit willen, das Denken ins Bild überführen; zugleich versucht er die Dinge, das Gegenständliche, zu begraben, also, um der gleichen Vollkommenheit willen, die Bilder in reine Denkakte zu überführen. Wenn schließlich, in einer universalen zirzensischen Bewegung, eine ganze Stadt irrsinnig wird, also die Gleichsetzung von Denk- und Bildbewegung mit dem Irrsinn erfolgt, so darf das nicht verwechselt werden mit der Verwertung pathologischen Materials durch Expressionisten wie Heym oder Döblin. Das Pathologische ist für Einstein letztmögliches Medium des Absoluten. Benn hat gesagt, Gides *Paludes* und Einsteins *Bebuquin* seien die einzigen Werke absoluter Kunst, die er kenne. Das bezeichnet lapidar Art und Rang des *Bebuquin*.

Man kann Franz Kafka (1883–1924) neben Einstein stellen und sich dabei auf die gemeinsame generationsmäßige Herkunft sowie die epochale literarische Situation berufen. Wie Einstein veröffentlicht Kafka im *Hyperion* frühe Prosastücke legendär-anekdotischer Prägung, die den Bruch mit den erzählerischen Gepflogenheiten des wilhelminischen Zeitalters verraten. Das war kurz vor der Schwelle zum expressionistischen Jahrzehnt, in das Kafka als einer der wichtigsten Beiträger zur Reihe *Der jüngste Tag* eingebettet ist. So weit, so gut. Aber dieser eindeutige Befund ist nur die Basis der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, Kafka dem Expressionismus zuzuordnen. Sein Stil ist der Hektik des expressionistischen Stils, wie ihn nicht nur geschickte Verwerter wie Edschmid, sondern auch echte Innovatoren wie Einstein pflegen, so fern wie nur irgend möglich. Er ist von einer solchen Strenge und Sparsamkeit,

daß man ihm einmütig klassischen Rang zugesprochen hat. Aber auch bei der Klassizität Kafkas dürfen wir uns nicht beruhigen. Im Blick auf die Erzählliteratur des Expressionismus insgesamt allerdings können wir die paradoxe Feststellung wiederholen, daß das, was sie an Bedeutendem hervorgebracht hat, entweder nicht erzählerisch oder aber nicht expressionistisch ist. Dafür steht Einstein auf der einen, Kafka in hochbedeutsamer Isolation auf der anderen Seite. Isolation heißt hier nicht, daß Kafka aus aller geschichtlich determinierten Literatur herausgelöst wäre, nur noch als Mythenstifter verstehbar, wie dies seine heftigsten Apologeten vorgeschlagen haben. Wie Einstein kennt er die Erzählliteratur des wilhelminischen Zeitalters, aber indem er den Bruch mit ihr vollzieht, bricht er, um sie fortzuentwickeln, andere Elemente aus ihr heraus als seine Zeitgenossen.

Robert Musil hat in seiner Kritik der ersten Veröffentlichung Kafkas, *Betrachtung* (1913), einer Sammlung knappster Prosastücke, scharfsichtig die Nachbarschaft zu Robert Walser erkannt und in Kafka einen «Spezialfall des Typus Walser» gesehen. «Betrachtung»: das verweist auf einen Akt von Beobachtung plus Beschreibung. Wo die gängigen Expressionisten wie Edschmid und Klabund ihr Ich proklamatorisch übersteigern, wo andererseits ein Esoteriker wie Einstein sein Ich zurücknimmt und entleert, um es zum Raum für die Flut der Bilder zu machen, da stellt Kafka zwischen das Ich und die Welt ein Drittes: das Werk, das mehr ist als ausgebrochenes Ich, aber auch mehr als aufgefangene Welt, nämlich Objektivation ohne jegliche Auslieferung an Subjekt oder Objekt. Zwischen den möglichen Extremen hält das Werk sein perfektes Gleichgewicht. Isoliert, objektiviert wahrt es mühelos die nötige Erzählsubstanz. Diese schöpft Kafka ebenso sehr aus der Überlieferung, insonderheit der jüdischen Religion, wie aus persönlichen Erfahrungen. Dabei ist beides schwer voneinander zu trennen, da Kafka einerseits die Überlieferung nur im Medium persönlicher Erfahrungen rezipieren kann, und andererseits die persönlichen Erfahrungen nur vor dem Hintergrund der Überlieferung Verbindlichkeit und Gewicht gewinnen. Die eigentümliche Schwermut der Fin-de-Siècle-Literatur österreichischer Prägung, etwa Schnitzlers oder auch Altenbergs, erscheint bei Kafka vertieft und präzisiert. Daß zwei frühe Erzählungen Hofmannsthals, *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) und *Reitergeschichte* (1899), strukturell und atmosphärisch die wichtigsten Vorläufer der Erzählungen Kafkas sind, hat man noch kaum erkannt. Musil spricht treffend davon, daß «etwas von der gewissenhaften Melancholie, mit der ein Eisläufer seine langen Schleifen und Figuren ausfährt», in Kafkas Prosa mitschwänge, auch «eine freundliche Sanftheit wie in den Stunden eines Selbstmörders zwischen Entschluß und Tat»[51]. Die Zwischentöne Kafkas aber sind nicht Ausdruck des Weilens und Treibens in seelischen Zwischenreichen, sondern Signale für die Zerrissenheit der menschlichen Existenz

zwischen verzweifelter Hoffnung und hoffender Verzweiflung. Beides ist, und auch das ist in der jüdischen Überlieferung gegründet, im Wort angelegt.

Kafkas Prosa ist immer mehr als bloß literarischer Text, ist Offenbarung, aber, wie gleichzeitig Barlachs Dramen auch, Offenbarung eines Nichtzuoffenbarenden. In ihr wird, epochal gesehen, der Überredungs- und Verkündigungsdrang des Expressionismus im Sinne weit älterer Welthaltungen zurückgenommen. Der einzelne Text dokumentiert diese Zurücknahme. Bei Kafka erscheint aber auch die tragisch-groteske Zeitgestalt, die Epoche der in Krieg und Frieden organisierten und administrativ verfügbaren Massen, vertieft und präzisiert. Wie der Schwermut Kafkas fehlt seinem skurrilen Humor das Ausschweifende, Voluminöse, Überquellende, er ist behutsam, zart, transparent. «Würden die Engel im Himmel Witze machen», so hat Kafkas Freund Max Brod verlauten lassen, «so müßte es in der Sprache Franz Kafkas geschehen[52].» Das heißt nun aber zugleich, daß auch die grotesken Szenen, insbesondere *Der Heizer* (1913), den man zurecht mit einer chaplinesken Filmsequenz verglichen hat, an die religiöse Überlieferung rückgekoppelt sind. In einem berühmten Brief hat Kafka, von Beruf Versicherungsbeamter, geäußert, es schiene ihm oft, als sei die Erde von Menschen bevölkert, die Treppen hinunterstürzten, Geschirr zerschlügen, sich an Zahnrädern verletzten: gerade darin aber offenbart sich, gestisch, die Heillosigkeit des Menschen. Wie seine Schwermut, so stürzt ihn auch seine groteske Ungeschicklichkeit in den Abgrund der Gnade Gottes. Nur der Sturz, nicht aber der Abgrund, ist darstellbar. Kafkas Prosa entgrenzt, indem sie diese Grenze zieht.

Darin liegt der vielumstrittene «Sinn» der Form bei Kafka verborgen. Das einzelne Werk öffnet sich, weil begrenzt, auf mögliche andere Werke hin. Drei Formtypen begegnen bei Kafka: das knappe Prosastück, die Erzählung, der Roman. Dabei ist der dritte Formtypus, der Roman, nicht mehr abgegrenzt, weil fragmentarisch auf universale Weise. Das ist nicht Zufall, sondern Zwang: weil hier keine Entgrenzung in eine größere Form hinein mehr möglich ist, muß die Grenze ganz fallen. Damit aber wird anerkannt, daß der Abgrund nicht auslotbar ist, jedenfalls nicht mit den Mitteln fiktiver Prosa. Das ist die sublimste Weise literarischen Scheiterns, die Kafka durch seine letztwillige, wahrhaft tödlich ernstgemeinte Verfügung eingestand: die fragmentarischen Romane seien nach seinem Tode zu vernichten. Nicht nur in der wechselseitigen Bindung persönlicher und religiöser Elemente, sondern auch in dieser spezifischen Form des Scheiterns an der Grenze zur Vollkommenheit liegt die permanente Modernität Kafkas, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt deutlicher zutage getreten ist und sein Werk zu einem weltliterarischen Ereignis gemacht hat. Daß in Kafkas Scheitern auch das Scheitern des Expressionismus manifest wird, bedarf keiner näheren Begründung.

Die drei genannten Formtypen entsprechen chronologisch in etwa der

Entwicklung Kafkas. Am Anfang stehen die kurzen Prosastücke der *Betrachtung*. Das «Hinübertönen dieser kleinen Endlosigkeiten ins Leere», das Musil rühmt[53], verweist zugleich auf die latente Formtendenz. Figuren, die in den folgenden Erzählungen ins Leere gesetzt werden, füllen diese Leere nicht so sehr als daß sie sie noch deutlicher und beklemmender machen. Sie vernichten selber die Atmosphäre, in der sie doch leben sollten. *Die Verwandlung* (1915), in der Thematisierung eines «unerhörten» Ereignisses eine Novelle von klassischem Rang, setzt den in ein riesiges Ungeziefer verwandelten Handlungsreisenden Gregor Samsa inmitten seiner kleinbürgerlichen Umwelt abgründigem kreatürlichem Leid aus. *Das Urteil* (1916) liefert, doppeldeutig persönlich und religiös, den Sohn dem vernichtenden Schuldspruch des Vaters aus. *In der Strafkolonie* (1919): ein technisch höchst perfektioniertes Folterinstrument signalisiert am Ende des Ersten Weltkriegs die Schrecken der Vernichtungslager des Zweiten Weltkriegs. *Ein Landarzt* (1919) und *Ein Hungerkünstler* (1924) reichern die Skala mit grotesken Themen an, ohne daß abgründige Schwermut und tiefer Schrecken zurückgedrängt würden. In den drei nachgelassenen Romanen wird das Ich, ein anonymer Herr K., einer ungenannten, und das heißt: unnennbaren höheren Instanz unterworfen, die ebenfalls anonym bleibt. *Der Prozeß* (postum 1925): das ist die Anklage schlechthin, erhoben nicht auf Grund eines Verbrechens, sondern auf Grund der puren Existenz. *Das Schloß* (postum 1926): das ist die Suche schlechthin, das verzweifelte Bemühen um eine Rechtfertigung, die nicht erfolgen kann. *Amerika* (postum 1927): das ist der verzweifelt-humorige Versuch, im geographisch Jenseitigen auch das Jenseitige schlechthin, als Sinngebung eines schadhaften Diesseits, zu finden.

Die Zeitgenossen Kafkas sahen sein Werk nicht so isoliert, wie wir es heute tun. Nicht um die feineren Bindungen an die Literatur der Jahrhundertwende, wie sie Musil instinktsicher witterte, ging es ihnen, sondern um grobschlächtige Übereinstimmungen stofflicher Art. So wurde Kafka in völliger Verkennung seiner Thematik und seiner Tendenz als «phantastischer Erzähler» gelesen und an die Seite von Sensationsschriftstellern wie Ewers und Meyrink gerückt. Hanns Heinz Ewers (1871–1943) proklamierte als Nachtöner Edgar Allan Poes geltungssüchtig eine phantastische «Rauschkunst». Nach dem Sensationserfolg des Romans *Alraune* (1911) schwamm er mit weiteren Erzählwerken wie *Vampir* (1921) und *Nachtmahr* (1922) im Kielwasser seines eigenen vergänglichen Ruhms. Elemente der Trivialliteratur der Romantik werden von Ewers mit dem Anspruch, persönliche Erfahrungen zu sein, dargeboten und dadurch erneut trivialisiert. Ein Konfessionsdrang im Stil Edschmids verknüpft Ewers nur flüchtig mit der expressionistischen Bewegung. Auch Ewers weicht schließlich von der Fiktion auf das aufgemöbelte Reisebuch aus (*Mit meinen Augen*, 1909, *Indien und ich*, 1911). Gustav Meyrink (1868–

1932) hatte, wie Ewers, *einen* großen Erfolg, *Der Golem* (1915), auch ihn im Bann der Verunsicherung durch den Ersten Weltkrieg, und danach kleinere Erfolge als Lastschrift auf den großen, *Das grüne Gesicht* (1916) und *Walpurgisnacht* (1917). Meyrink gelingt die Ablösung der Figuren und Geschehnisse von seiner Person besser als Ewers. Ironie sichert, daß das, was ernst gemeint ist, auch ernst wirkt. Zumindest in der topographischen Verwertung Prags, des Schauplatzes des *Golem*, berührt sich Meyrink mit Kafka. Wo aber Meyrink aus seiner Gegenwart in die geschichtliche Zeit und ihr Grauen hinabsteigt, holt Kafka dieses Grauen aus der Tiefe heraus und macht es zum Element einer vollkommen geschichtslosen Gegenwart. Nur Alfred Kubin (1877–1959) war ihm darin vorausgegangen. Kubins Roman *Die andere Seite* (1909) ist nicht nur geschichts- und damit zeitlos, sondern total «ortlos», eine negative Utopie, wie sie nach Kubin und Kafka erst wieder Kasack mit der *Stadt hinter dem Strom* wagte. Wie beim Drama war es auch beim Roman der bildende Künstler, der Außenseiter, der die literarischen Signale setzte.

Sinnvoller, als auf grob-stofflichen Querverbindungen zu Ewers und Meyrink zu bestehen, war es, das freundnachbarschaftliche Verhältnis Kafkas zu Max Brod (1884–1968) zu betonen. Prag und die Herkunft aus dem deutschsprachigen Judentum dieser Stadt blieben zeitlebens die gemeinsame Basis von Kafka und Brod. Verglichen mit Kafka war Brod der Versatilere. Er hatte eine leichte Hand und produzierte mit einer schwermütigen Grazie, die besticht, unermüdlich Lyrisches, Fiktives, Philosophisches. Das expressionistische Jahrzehnt – nur um das kann es hier gehen – überspannt er mit den drei Romanen *Schloß Nornepygge* (1908), *Tycho Brahes Weg zu Gott* (1916) und *Das große Wagnis* (1919). Den problematischen Naturen der Vorkriegs- und Nachkriegszeit, denen, kritisch engagiert, das erste und dritte Werk gilt, werden im zentralen Werk die beiden wesensmäßig komplementären Astronomen Kepler und Brahe als eine vorbildliche historische und eben darum überzeitlich gültige Konstellation vergeistigt-durchseelten Menschentums übergeordnet. Latent ist in Brods Romanen, selbst noch in den späteren Erfolgsromanen *Die Frau, nach der man sich sehnt* (1927) und *Die Frau, die nicht enttäuscht* (1933), die Tendenz zur Großform, zur panoramatischen Darstellung der Epoche, zu spüren. Impulse früherer Jahrzehnte wirken, insbesondere auf dem Sektor des historischen Romans, in das expressionistische Jahrzehnt hinein, so wenig dieses aus den eingangs genannten Gründen in der Lage war, sie im Bereich der Erzählung in Werke von Dauer umzusetzen.

Der konsequenteste Formkünstler des Expressionismus allerdings fand eine zwingende Lösung. Carl Sternheim faßt seine kürzeren Erzählungen zu einer *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (1918) zusammen, analog zur Zusammenfassung seiner Dramen unter dem Titel *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. Damit gelingt Sternheim auch als Erzähler die Verknüpfung

zweier Epochen. Der «alte» Erzählstoff, das wilhelminische Zeitalter, wird im «neuen» Stil des Expressionismus verarbeitet. Kernstücke sind die drei im *Jüngsten Tag* erstveröffentlichten Novellen *Busekow* (1914), *Napoleon* (1915) und *Schuhlin* (1916), bereits 1916 unter dem anspruchsvollen Titel *Die drei Erzählungen* als Trilogie zusammengefaßt, und die Novellensammlung *Mädchen* (1917). Bürgerliche Existenzen, eingespannt zwischen Menschenliebe und Menschenhaß, Weltgenuß und Weltekel, Besitzgier und Besitzverachtung, laufen mit der unerbittlichen Konsequenz eines Uhrwerks, einer Maschine ab. Alles Menschliche ist brutal eliminiert, Zwischentöne fehlen ganz und gar, die Figuren sind Marionetten, Männer wie Frauen. Auch ihre Beziehungen zueinander laufen mechanisch ab. Sternheim legt seinen Ehrgeiz darein, das Marionettenhafte zu akzentuieren.

Damit ist die *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* ein entscheidender Schritt über die satirisch-karikaturistische Erzählkunst Heinrich Manns hinaus, von der Sternheim herkommt. Heinrich Mann versucht noch die Illusion aufrechtzuerhalten, es handele sich bei seinen Figuren um Abbilder lebendiger Menschen; Sternheim zerstört diese Illusion, und zwar aus der Überzeugung heraus, daß der Mensch als solcher eben nicht lebendig lebe, sondern, gelenkt von gesellschaftlichen Mechanismen und seiner eigenen, diesen Mechanismen ausgelieferten Mentalität, Marionette ist. Die Expressivität des Sternheimschen Stils, die auf Vernichtung des Emotionalen zielt, ist hochgradig artifiziell: Artikel werden fortgelassen, Partizipien gehäuft, Subjekte entgegen allem Herkommen an das Satzende gerückt. Sternheim war stolz auf die «Latinität» seines Stils, der doch im Verborgenen und Verbogenen der schlimme Stil wilhelminischer Oberlehrer pseudoklassischer Observanz ist. Ehrgeizig greift Sternheim dann aus und präfiguriert in zwei großen Romanen die Spannung zwischen der Alten und der Neuen Welt, die ökonomisch wie literarisch die zwanziger Jahre beherrschen sollte: *Europa* (1919/20) entwirft, ideologischer als die *Chronik*, das Bild einer zusammenbrechenden Epoche, deren Zusammenbruch zugleich Aufbruch sein könnte, *Fairfax* (1921) pervertiert die geheime Hoffnung auf Amerika in eine gnadenlose Satire auf die fatale Rolle des amerikanischen Kapitals.

Sternheim als Prosaist verknüpft zwei Epochen miteinander. Die Wirkung in eine dritte Epoche hinein erstrebt er zwar, erreicht sie aber nicht. Das gelingt nur Alfred Döblin (1878–1957). Döblin, häufig als der expressionistische Erzähler schlechthin verstanden, ist essentiell ein Autor der Zeit vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Er selber hat sich, in seine Kunstanschauungen verbissen wie sonst wohl nur noch Arno Holz, zeitlebens als «Naturalist» verstanden. Exakte Wirklichkeitsbeobachtung, dem Naturwissenschaftler und Arzt Döblin anerzogen, ist die Basis seines Erzählens. Daß unter empirischer Wirklichkeit auch die Wirklichkeit der Seele mitgemeint war, verstand sich

am Beginn des 20. Jahrhunderts von selber; daß stärker als bisher pathologische Abweichungen ins Spiel kamen, deutet thematisch auf notwendige stilistische Innovationen, also auf den Expressionismus, vor. Döblin hat Roman und Novelle als literarische Gattungen nur insoweit anerkannt, als sie «Dichtung» seien. Dieser Anspruch zumal hat ihn zu einem der wichtigsten Exponenten des Expressionismus gemacht, der das Dichterische in allen Bereichen des Lebens und der Literatur propagierte. Zugleich hat er es ihm ermöglicht, als Darsteller von Welt die Basis seiner Wirklichkeitsbeobachtung in Raum und Zeit beliebig zu erweitern. Döblin wurde so – und dieser Prozeß zieht sich in die zwanziger und dreißiger Jahre hinein – zum Schöpfer eines neuen Gegenwartsromans und eines neuen historischen Romans. Geschärftes politisches Bewußtsein, das sich in den Jahren der Weimarer Republik und der Emigration und selbst noch nach der Rückkehr 1945 in zahlreichen analytischen wie polemischen Schriften niederschlägt, kommt auch dem Romanschaffen Döblins zugute. Darüber hat Leo Kreutzer zuverlässig berichtet[54]. Trotz seiner epochenüberspannenden Kraft aber, trotz seiner unbestreitbaren Welthaltigkeit, trotz der investierten hohen Kunstgesinnung blieb das Werk Döblins, verglichen etwa mit dem Werk der fast gleichaltrigen und gleich langlebigen Thomas Mann und Hermann Hesse, befremdlich wirkungslos.

Wirkungsgeschichtlich ist Döblin der Dichter eines einzigen Romans, *Berlin Alexanderplatz* (1929), geblieben. Die anderen Werke Döblins haben sich nicht im Gedächtnis der literarischen Öffentlichkeit festsetzen können. Selbst späte Verpflichtungserklärungen wie der Panegyrikus von Günter Grass haben daran nichts geändert. Provinzialität, gelegentlich ins Feld geführt, kann es nicht sein; im Gegenteil: Mann und Hesse sind in ihrer Erzählsubstanz viel «provinzieller». Auch ist bei dem weltläufigen Döblin sein «provinziellstes» Buch, eben *Berlin Alexanderplatz*, sein erfolgreichstes geworden. Die einzig mögliche Antwort lautet: Expressionismus und Erzählung paralysieren sich gegenseitig. Daran ist Döblin gescheitert. Schon der erste Erzählband Döblins, *Die Ermordung einer Butterblume* (1913), beweist das. Die Erzählsubstanz fasziniert. Das Alltägliche wird zum Außergewöhnlichen in Spannung gesetzt, zumal in der Titelgeschichte, in der es um den totalen psychischen Zusammenbruch eines gutsituierten, gutgekleideten Herrn im Zwang elementarer Mächte geht, eine moderne, mit den Mitteln der Psychiatrie operierende Variante von E. T. A. Hoffmanns Erzählungen und Büchners *Lenz*-Fragment. Die Kürze besticht. In Abbreviatur werden Schicksale dargeboten, die sich in der mondänen Welt abspielen wie «Die Segelfahrt» und «Die Tänzerin und der Leib» oder aber als Sage und Legende eingefärbt sind wie «Die Flucht aus dem Himmel», «Das Stiftsfräulein und der Tod» und «Ritter Blaubart». Seltsame Existenzen am Rande der Gesellschaft tauchen auf in «Astralia», in «Der Dritte», in «Die Memoiren des Blasierten». Die außergewöhnliche Konzen-

tration des Blicks aber, das Fixieren des Details, das seine Bedeutung aus sich heraussprengt, zerstört den erzählerischen Fluß. Nichts rückt, und sei es nur bruchstückhaft, voran.

Döblin, der sich selber als Epiker verstand und in den zwanziger Jahren sogar den unzeitgemäßen Versuch unternahm, das Versepos wiederzubeleben (*Manas*, 1927), steht epischer Gestaltungsweise denkbar fern. Der Epochalstil, der Expressionismus, vergewaltigt gnadenlos das personale Wollen, was doppelt tragisch dadurch wird, daß Döblin, generationsmäßig gesehen, sehr verspätet in den Expressionismus eingeschert ist. Bedenkt man allerdings, daß die Erzählung «Die Ermordung einer Butterblume» schon in den Jahren 1902/03 entstand, so erkennt man, daß die Vernichtung eines Personalstils durch einen Epochalstil in Döblin von vornherein angelegt war. Der Ausbruch in den Expressionismus, Vernichtung und Notwehr zugleich, erfolgt, nachdem der erste Erzählband die Bahn gebrochen hat, mit erschreckender Vehemenz in dreifacher Richtung. Drei große, auch, ja gerade in ihrer Erfolglosigkeit, in ihrer sterilen Endgültigkeit große Romane, fangen diese Ausbrüche auf. Der Roman *Die drei Sprünge des Wang-Lun* (1915) reißt die eigene Zeit ins alte China hinein auf. Geschrieben unter dem erbarmungslosen Zwang der modernen Arbeitswelt, überträgt dieser Roman den Typus des modernen Ekstatikers, der die Welt gewaltlos ändern möchte, aber in einem Meer von Blut versinkt, ins Vorzeitlich-Vorbildhafte. Der Roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918) projiziert die Rationalität der Technik bekennerisch ins Irrationale, ein utopischer Roman, mit ohnmachtsgesättigter Riesenkraft ins Urtümlich-Epische pervertiert. Der Roman *Wallenstein* (1920) öffnet das Grauen des Ersten Weltkrieges auf das Grauen des Dreißigjährigen Krieges hin. Deskription einer vergangenen Geschichtsstufe soll eigenes Leid auffangen, der Geschichtsroman wird zum Vexierbild der Gegenwart. Der Expressionismus war sich selber – 1920 – bereits historisch geworden.

FÜNFTES KAPITEL

Essayistische und programmatische Prosa

Um den Essay ist es im expressionistischen Jahrzehnt noch schlechter bestellt als um die Erzählung. Denn während es, unabhängig von Wert und Unwert, außer Frage steht, daß der Expressionismus eine umfangreiche erzählende Literatur hervorgebracht hat, darf bezweifelt werden, ob es im Expressionismus überhaupt eine essayistische Literatur gibt. Das setzt in Erstaunen. An sich wäre, so ließe sich jedenfalls vermuten, ein literarischer Stil, zu dessen Eigentümlichkeiten es zählt, daß er die Grenzen zwischen den Gattungen sprengt, für den Essay prädestiniert. Gerade der Essay lebt ja aus der Negation der Gattungsgrenzen. Die Gründe für den negativen Befund müssen also in einer der «negativen» Eigenarten expressionistischer Prosa überhaupt gesucht werden. Wir hatten im vorigen Kapitel gesehen, daß expressionistischer Prosa der «epische Gang» fehlt. Damit aber fehlt ihr eines der konstitutiven Elemente des Essays, wie es in dieser Gattung vorwiegend in der Überlegenheit und Gelassenheit der Argumentation in Erscheinung tritt. Auch daß der Expressionist «dichterisch» lebt, wirkt sich ungünstig aus. Das Dominieren einer eruptiven Emotionalität zerstört die Gegengewichte, wie sie der Essay in Form disziplinierter Intellektualität benötigt. Einzig bei Gottfried Benn begegnet beides in gleich intensivem Maße, aber auch bei ihm kommen zunächst nicht eigentlich Essays zustande, sondern Prosastücke, die im Grenzbereich zwischen Erzählung und Essay angesiedelt sind. Erst in den zwanziger Jahren entwickelt Benn von diesen Ansätzen her einen genuin essayistischen Stil.

Noch etwas kommt hinzu. Expressionistische Prosa lebt, wenn überhaupt, dann von den Realitätspartikeln, die in sie eingehen. Das hatten wir bei der Erzählliteratur beobachten können. Fehlen diese Realitätspartikel, wie es beim Essay notwendigerweise der Fall ist, da er sich nicht erzählend auf die Realität rückbeziehen kann, sondern bereits Geformtes oder Reflektiertes erneut formen oder reflektieren muß, so bricht eine derartig strukturierte Prosa in sich zusammen. Realitätsentblößt und damit substanzlos, bleibt sie reine Mitteilung von Meinungen, ohne sich der Sphäre des Kunst- oder Literaturprodukts auch nur anzunähern. Aus diesem Grunde ist das Verhältnis zwischen fiktiver und nichtfiktiver Prosa im expressionistischen Jahrzehnt prekärer als in anderen Epochen. Im wilhelminischen Zeitalter waren beide aus gleicher epochaler oder personaler Substanz gespeist. Wohl gab es Wertunterschiede, nirgends aber einen Wertabfall. Im expressionistischen Jahrzehnt wird der Wertabfall der

Prosa gegenüber der Lyrik, von dem schon die Rede war, zwischen fiktiver und nichtfiktiver Prosa zu einem Absturz, der dem Großteil der nichtfiktiven Prosa bestenfalls publizistisch-dokumentarischen Wert läßt. Die Neigung, im Vokabular allzu hoch zu greifen, in Drama und Lyrik des Expressionismus als latente Gefahr vorhanden, macht die nichtfiktive Prosa, eben weil hier von der Struktur der jeweiligen literarischen Gattung her keine Stützung erfolgt, weitgehend zu einem inflatorischen Produkt.

Darin zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit, daß das expressionistische Jahrzehnt das Jahrzehnt des Ersten Weltkriegs ist. Der Erste Weltkrieg mündet ökonomisch in die Katastrophe der Inflation ein; die ihn begleitende Literatur nimmt die Inflation im Bereich der Worte vorweg, keine «Prophetie» auch dies, sondern einer der Parallelvorgänge, an denen die Geschichte der deutschen Literatur der letzten hundert Jahre nicht gerade arm ist. Daß diese inflatorische Tendenz schon vor 1910 vorhanden war und nach 1919 nicht schwand, hat, weit über den Bereich der sich als expressionistisch gebenden und verstehenden Prosa hinaus, zeitlebens Karl Kraus aufzudecken versucht. Dieser außerordentlich negative Befund läßt sich wenigstens partiell ausgleichen durch die Feststellung, daß nicht nur die Minderwertigkeit nichtfiktiver expressionistischer Prosa über den Bereich des Expressionismus hinaus nachweisbar ist, sondern daß daneben auch qualitativ hochwertige nichtfiktive Prosa in den Bereich des Expressionismus hineinragt. Man könnte soweit gehen und sagen, daß die nichtfiktive Prosa von Rang, die im expressionistischen Jahrzehnt erscheint, einzig dadurch ihren Rang bewahren kann, daß sie nicht-expressionistisch ist. Dafür stehen vor allem die Schriften Rathenaus ein.

Stand in der Ära Bismarcks die Prosa im Banne der Wissenschaften, der Geschichtsschreibung wie der Naturkunde, schuf sie sich im wilhelminischen Zeitalter, ästhetisch, einen Eigenbereich, indem sie die Literatur und die anderen Künste im Medium des Essays thematisierte, so vollzieht sie nun die Bindung zurück an die Politik, die Tagespolitik. Diese Bindung ist doppelseitig, ja doppeldeutig. Einerseits wird die Produktion von Literatur in ständig wachsendem Maße als ein Politikum verstanden. Beiträge zur literarischen Situation fallen damit von vornherein in die Kategorie des Literaturprogramms, der Literaturpolitik. Andererseits greift die Literatur in ständig wachsendem Maße in die Politik ein. Jeder literarische Beitrag wird damit von vornherein zum Bestandteil auch der Tagespolitik. Daß dabei lyrische Beschwörung an die Stelle der logischen Argumentation tritt, schlimmer noch: daß Argumentation durch Denunziation ersetzt wird, steigerte nur die Wirkung. Das denunziatorische Element in der nichtfiktiven expressionistischen Prosa ist bisher nicht erkannt, geschweige denn erklärt worden. Die Prosaisten, ambivalente «Literaturpolitiker» allesamt, bauen ihre Schriften durchweg, meist stillschweigend, auf einer generellen Verteufelung aller Andersdenken-

den auf. Dabei bedient man sich bedenkenlos der Gleichsetzung literarischen Nichtverstehens mit politischem Unvermögen, ein Verfahren, das bis in die unmittelbare Gegenwart hinein nichts von seiner Beliebtheit eingebüßt hat.

Gegen Ende des expressionistischen Jahrzehnts wird die dilemmatische Situation noch einmal in doppelter Brechung deutlich. Auf der einen Seite legen nun zahlreiche Autoren ihre gesammelten Schriften vor, ziehen also Bilanz; auf der anderen Seite erscheinen Einzel- und Reihenpublikationen, mit denen sozusagen eine neue Rechnung aufgetan wird. Daß man die Schriften der im Ersten Weltkrieg gefallenen Autoren sammelt, verwundert nicht; ihnen kommt Endgültigkeit zu, sie sind erste Worte, in tragischer Paradoxie zu letzten Worten verkehrt. Aber auch die noch Lebenden legen Werkausgaben vor. Auch das verwundert nicht, wenn man bedenkt, daß sich der neue Stil in einem Jahrzehnt heftigster Anspannung erschöpft hatte, daß, folglich, seine Repräsentanten mit gutem Recht glaubten, alles gesagt zu haben, was sie zu sagen hatten. Nun ziehen aber auch Autoren mit, die unter gar keinen Umständen dem Expressionismus zugeschlagen werden können, etwa Alfred Kerr, Moritz Heimann oder Walther Rathenau. Das ist Bilanz am Ende nicht eines erschöpften Stils, sondern einer geschichtlichen Epoche. Dabei bleibt der Expressionismus als literarisches Phänomen gänzlich ausgeklammert. Das Bewahren des eigenen Werkes ist identisch mit dem Negieren des epochalen Stils. In der Negation aber ist die Hoffnung auf die kommende Epoche verborgen. Auch dafür steht Rathenau mit seiner Person und seinem Werk ein.

Die Projektion der Hoffnung in die kommende Epoche hinein kann auch ohne eine derartige Negation erfolgen. Das ist bei einigen expressionistischen und nachexpressionistischen Reihenpublikationen der Fall. Früh spalten sich von den beiden führenden Zeitschriften des Expressionismus Schriftenreihen ab, vom *Sturm* die *Sturm-Bücher*, von der *Aktion* die *Aktionsbücher der Aeternisten*. Daß in ihnen Dichtung dominiert, verwundert nicht; doch erscheint auch nichtfiktive Prosa. In einem weiteren Spaltungsprozeß geht aus dem Kreis um die *Aktion* die Schriftenreihe *Der rote Hahn* hervor. Ihre 60 Nummern erscheinen von 1917 bis 1925, greifen also aus dem expressionistischen Jahrzehnt weit in die Zeit der Weimarer Republik hinein. Das Umbruchjahr 1919 sieht den Beginn zweier weiterer Reihen, die nur drei Jahre lang, bis 1922, erscheinen, aber Impulse für die gesamten zwanziger Jahre geben. *Die Silbergäule*, insgesamt 153 Nummern, brechen dem Dadaismus Bahn und bedienen sich dazu auch der Formen von Aufruf, Pamphlet, Traktat. Die von Kasimir Edschmid herausgegebene *Tribüne der Kunst und Zeit*, insgesamt 29 Hefte, bringt ausschließlich nichtfiktive Prosa. Von den verschiedensten Positionen und Aspekten her wird zum Expressionismus und seinen möglichen Wirkungen über das von ihm geprägte Jahrzehnt hinaus Stellung genommen, wird das historische Resümee aktualisiert, wird die Summe einer verflossenen

Epoche zum ersten Posten einer kommenden Epoche, etwa in Carlo Mierendorffs *Hätt' ich das Kino!* (1920).

Unter den Prosaisten des expressionistischen Jahrzehnts muß Kurt Hiller (1885–1971) vorrangig genannt werden. Das hat mehrere Gründe. Erstens spielt er, der Gründer des «Neuen Clubs», schon rein chronologisch die entscheidende Rolle bei der Durchsetzung des Expressionismus als literarischer Stil. Hiller besaß die Fähigkeit, Menschen an sich zu binden und sie, als Parteigänger, in seine Richtung zu weisen. Ernst Stadler hat gesagt, Hiller sei im Besitz «eines nicht allzu empfindsamen Temperamentes, das sich vor Knüffen und Püffen nach rechts und links nicht scheut»[55]. Damit ist Hillers Durchsetzungsvermögen genau getroffen, das sich bei der Gründung des «Neuen Clubs» unmittelbar, bei der Herausgabe der Anthologie *Der Kondor* (1912) mittelbar bewährte. Ob Hiller «seine» Autoren leibhaftig oder literarisch vorstellte: er hatte auf die «richtigen» Leute gesetzt. Daraus spricht kritischer Verstand. Zweitens ist Hiller bedeutend darin, daß seine Prosa, die den Expressionismus durchsetzt, noch eine tragfähige argumentative Basis besitzt, also die Auslieferung an den neuen Stil nicht bis zur Selbstaufhebung von innen her treibt. Hiller, von Hause aus Jurist, liefert Plädoyers für die neue Literatur, und er plädiert, indem er den Widerpart, der die neue Literatur anklagt, seinerseits in die Rolle des Angeklagten drängt. Hiller komme, so wiederum Stadler, «aus der Fechterstellung nicht heraus».

Das berührt den dritten Punkt. Hiller ist der bedeutendste Polemiker des Expressionismus. Das ergibt sich mit Notwendigkeit aus seinem Durchsetzungsvermögen einerseits, seiner Argumentationskraft andererseits. Man hat Hiller treffend einen «hitzigen Pamphletär» genannt. Der polemische Zug hebt Hillers Prosa als solche in die Stilbewegung des Expressionismus hinein; das unterscheidet sie von der Prosa eines Harden oder Kraus. *Die Weisheit der Langenweile* (1913) wird von Hiller im Untertitel eine «Zeit- und Streitschrift» genannt. Das ist mehr als ein Reimspiel. Schreibend in die eigene Epoche eingreifen heißt: Polemiker sein. Die Polemik ist ein Kraftfeld, das auch andere bindet. Bestreitet Hiller seine «Zeit- und Streitschrift» noch allein, so gewinnt er für sein Jahrbuch *Das Ziel*, das von 1916 bis 1920 erscheint, Gesinnungsgenossen, darunter Walter Benjamin, Max Brod, Heinrich Mann, Ludwig Rubiner, Frank Thieß und Franz Werfel. Der Polemiker bindet sich an die Politik, er proklamiert «die tätige Gemeinschaft geistig gerichteter Menschen», die eine «geistige Politik» verfolgen, die «auf Umgestaltung des Gegebenen, auf Änderung der Welt» zielt. Das hält zwischen den verblasen-unverbindlichen Proklamationen und den dogmatisch-fanatischen Parteinahmen, also den beiden Haltungen, die an der Tagesordnung waren, die Mitte. *Geist werde Herr* heißt denn auch Hillers berühmtestes Pamphlet aus dem Jahre 1920. In zwei späten Rückblicken auf sein *Leben gegen die Zeit* hat

Hiller das expressionistische Jahrzehnt, doppelt gespiegelt, mit ungebrochenem Elan beschworen (*Logos*, 1969, *Eros*, postum 1973).

Neben Kurt Hiller sind die Herausgeber der führenden expressionistischen Zeitschriften als Prosaisten wichtig. Ihre nichtfiktive Prosa besitzt allerdings nicht den polemischen Impetus, wie er Hiller zu eigen ist. Sie hat eine festgelegte Funktion: innerhalb der jeweiligen Zeitschrift liefert sie das theoretisch-argumentative Gerüst und damit zugleich einen laufenden Kommentar der in der Zeitschrift gespiegelten Epoche vom Standpunkt des Herausgebers aus. Damit wird nicht etwa das bereits Reflektierte neuerlich, eben im Medium kritischer Prosa, reflektiert, sondern es erfolgt ganz im Gegenteil das Absolutsetzen des Reflektierten. Das aber kommt auf weite Strecken einer Negation der Epoche durch die Zeitschrift gleich, oder anders gewendet: gegen die Epoche wird die neue Kunst und die neue Literatur als eine zweite Wirklichkeit gesetzt. Eine verfrühte Beruhigung erfolgt in dieser Setzung allerdings nicht; eingemischt bleibt die Forderung, daß das in der «zweiten» Wirklichkeit entworfene Modell auf die «erste» Wirklichkeit übertragen werden müsse. Das geht als Verfahren weit hinaus über die Korrekturen an den bestehenden politischen und sozialen Zuständen, wie sie von den kritischen Schriftstellern des wilhelminischen Zeitalters gefordert wurden.

Franz Pfemfert (1879–1954), der Herausgeber der *Aktion*, hat das am schärfsten erkannt. Am Ende des Ersten Weltkriegs, 1918, veröffentlicht er in der Reihe *Der rote Hahn* unter dem Titel *Bis zum August 1914* eine Auswahl seiner Prosa aus der Vorkriegszeit. Unmißverständlich spricht er von Arbeiten, die er «*vor* dieser Zeit *gegen* diese Zeit» veröffentlicht habe. Im nachhinein, so argumentiert Pfemfert, beweisen sie, daß es – ohne «prophetische» Gaben des Autors zu bemühen – möglich war, die langsame und planmäßige Vorbereitung des Krieges zu erkennen. Ferner beweisen sie – und es macht Pfemferts Rang aus, daß er dieses Dilemma erkennt – die vollkommene Wirkungslosigkeit der in ihnen mit leidenschaftlichem Scharfsinn vorgetragenen Warnungen. «Die Aufsätze», sagt Pfemfert, «sind schon Makulatur gewesen, damals, als sie zum ersten Male erschienen. Selbst die meisten von meinen ‹Gesinnungsgefährten› lasen wohl kaum, was ich für sie schrieb. Sie waren froh, ihre Verslein von mir gewertet und gedruckt zu wissen, ihre Novellen, ihre kleinen, eitlen Nichtigkeiten. Das Massengrab wartete; doch sie beguckten sich ihre Bildchen, hörten auf die Literaturphrasen verlogener Karrierevolteure, oder schielten nach den Futterkrippen des Journalismus.» Auch jetzt würden diese Aufsätze den Zeitgenossen Makulatur bedeuten, mutmaßt Pfemfert. Reine Literaturprodukte werden als «Nichtigkeiten» entlarvt; aber die Entlarvung macht vor der politischen Prosa, die mehr sein will als Literaturprodukt, nicht halt. Auch sie ist nichtig, weil wirkungslos. Schreiben schlechthin wird in Frage gestellt.

Herwarth Walden (1878–Todesjahr unbekannt), der Herausgeber des *Sturm*, geht nicht so weit wie Pfemfert. Er bezieht weder die Werke seiner Gesinnungsgenossen noch sein eigenes Medium, die kritische Prosa, in den radikalen Entlarvungsprozeß ein. Daraus spricht ein größeres Vertrauen in das ästhetische Produkt, als Pfemfert es besaß. Dieses Vertrauen beinhaltet, daß Kunst und Literatur sehr wohl in der Lage seien, die Welt zu verändern: ein neuer Stil erzwinge eine neue Welt. Bei Herwarth Walden ist zu berücksichtigen, daß sein Interesse in erster Linie nicht der Literatur, sondern der bildenden Kunst galt. Man könnte ihn als den bedeutendsten Kunstschriftsteller des Expressionismus bezeichnen, und zwar *vor* Carl Einstein, dessen Schriften über Kunst stilistisch nicht dem Expressionismus verhaftet waren. Die Prosasammlungen, die Walden vorlegte, erörtern ausschließlich die neue, von Walden geförderte Kunst: *Kunstkritiker und Kunstmaler*, 1916 als erster Band einer fragmentarisch gebliebenen Ausgabe der *Gesammelten Schriften* gedruckt, *Ein Blick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus* (1917), *Die neue Malerei* (1919). Waldens Prosa, so objektbezogen sie sich auch gibt, ist doch immer autobiographisch eingefärbt. Denn in den Objekten, den Artefakten Gleichgesinnter, stellt Walden sein eigenes Ich heraus.

Pfemfert argumentiert genuin politisch, das heißt: nicht nur von einem politischen Standpunkt aus, sondern als Politiker. Walden argumentiert genuin ästhetisch, das heißt: nicht nur von einem ästhetischen Standpunkt aus, sondern als Künstler. Walden hat sich spontan und sporadisch auch als Erzähler und Dramatiker betätigt. Er schreibt in hektischer Betriebsamkeit die Romane *Das Buch der Menschenliebe* (1916), *Die Härte der Weltenliebe* (1918), *Unter den Sinnen* (1919) und die Dramen *Weib* (1917), *Glaube, Trieb, Erste Liebe, Die Beiden, Sünde, Letzte Liebe, Kind* und *Menschen*, die acht letztgenannten sämtlich im Krisenjahr 1918. Dabei versucht er den Stil der von ihm geförderten Künstler in Literatur umzusetzen und zugleich den Stil der von ihm geförderten Literaten anzureichern. Das gibt auch seiner Prosa das Hochgespannte, Hochgezüchtete. Lothar Schreyer hat in seinen *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (1956) den Magnetismus Waldens sowie sein außergewöhnliches Durchsetzungsvermögen gerühmt. Beides rückt Walden von Pfemfert fort und in die Nähe Hillers. Allerdings sind in Waldens Prosa keine polemischen Einschüsse zu spüren. Sie sind herausgeglüht. Waldens Prosa ist schlackenlos, eben weil sie die Prosa eines fanatisch auf Kunst gerichteten Menschen ist. Es fiele nicht schwer, Herwarth Walden als die expressionistische Steigerung des ästhetischen Menschen der Jahrhundertwende zu fassen, als einen Menschen also, in dem das, was um 1900 als allumfassende, aber immer noch sozial gebundene Kunstgläubigkeit angelegt war, in die Sphäre des Absoluten gehoben wurde. Auch das unterscheidet ihn von Pfemfert: dieser beweist die Nichtigkeit seiner Zeit; Walden

transzendiert sie ins Zeitlose. Sein Plädoyer für den Expressionismus ist, wortwörtlich, Utopie. Lebenslang träumt Walden den Nicht-Ort und folglich auch die Nicht-Zeit. Walden emigriert 1932 in die Sowjetunion. 1941 wird er in Moskau verhaftet; über sein Ende ist nichts bekannt. In tragischer Paradoxie bestätigt und zerstört die brutale Wirklichkeit der Politik den ästhetischen Traum.

Ein vielfältig an Kunst und Literatur gebundener Autor ist auch René Schickele (1883–1940), der Herausgeber der *Weißen Blätter*. Darin ähnelt er Herwarth Walden, von dem er sich doch wiederum dadurch unterscheidet, daß der Zwang der Setzung absoluter ästhetischer Werte bei ihm weniger stark entwickelt ist. Schickele ist konzilianter, weltläufiger, verbindlicher als Walden. Elsässische Herkunft machte Schickele zum geborenen Vermittler zwischen zwei Kulturen. Reisen durch ganz Europa, in den letzten zehn Friedensjahren vor dem Ersten Weltkrieg unternommen, stellten diese Vermittlertätigkeit auf die breiteste internationale Basis. Literarische Versatilität kommt hinzu. Scheinbar mühelos, mit leichter, aber sicherer Hand beherrscht Schickele schon früh sämtliche literarischen Gattungen. Er beginnt im Banne der Jahrhundertwende mit Gedichten, in denen eine hohe Sensibilität bereits jene hektischen Töne anschlägt, die, hier noch beiläufig, die Lyrik des Expressionismus beherrschen sollten (*Sommernächte*, 1902, *Mon Repos*, 1905, *Der Ritt ins Leben*, 1906, *Weiß und Rot*, 1910). Bald folgen Romane, in denen die Sensibilität der Epoche ebenfalls einen neuen Ton hinzugewinnt: einen mondänen Ton, der in seiner Zartheit an die Erzählliteratur des wilhelminischen Zeitalters gebunden bleibt, in seiner Eleganz dagegen auf die literarische Haltung der Weimarer Republik vorausdeutet (*Der Fremde*, 1909, *Meine Freundin Lo*, 1911, *Das Glück*, 1913, *Benkal der Frauentröster*, 1914). Im Drama schließlich (*Hans im Schnakenloch*, 1915) thematisiert Schickele seine eigene Existenz in einem Zwischenreich geographischer wie geistiger Art. 1913 sammelt Schickele seine kritische Prosa als *Schreie auf dem Boulevard*. Das sind innerhalb seines Gesamtwerks, anders als bei Pfemfert oder Walden, Begleitstimmen, die aber gerade durch die Aufhebung aller fiktiven Voraussetzungen erhöhte Bedeutung gewinnen. So gelingt Schickele sogar eine energische Thematisierung der Zeitereignisse (*Der neunte November*, 1919), wie sie weder Pfemfert noch Walden möglich gewesen wäre, weil beide die für Schickele eigentümliche Mischung aus Distanz und Engagement nicht kannten.

Überhaupt verarbeitet die nichtfiktive Prosa gern die unvermischte politische Substanz der Epoche. Die Realität, in die man sich gestellt sieht, überbietet jede Fiktion. So leistet man auf die Fiktion Verzicht und macht Krieg und Revolution zu den bevorzugten Themen. Die Verarbeitung dieser Themen variiert. Das läßt sich, modellhaft, an einigen Prosaisten des expressionistischen

Jahrzehnts aufzeigen, deren Verhältnis zur Politik sich zwischen der puren, politisch determinierten Geste und aktivem Eingreifen in das politische Geschehen spannt.

Ferdinand Hardekopf (1876–1954), einer der wichtigsten frühen Beiträger der *Aktion*, war nicht nur Pfemfert, sondern auch Hiller und Schickele in Freundschaft verbunden. Seine Tätigkeit als Parlamentsstenograph rückte ihn passiv in den Bereich politischer Entscheidungen. Auch lehrte sie ihn, Realität in Abbreviatur zu notieren. Daraus entsteht in konsequenter Weiterentwicklung ein eigenwilliger deklamatorischer Stil, der von Hiller treffend als «die Verdichtung psychischer Nebelschwaden zu Kristallkörpern»[56] charakterisiert worden ist. Auch lyrische Impulse gehen in Hardekopfs Prosa ein. 1916 entwirft Hardekopf die *Erste Proklamation des Aeternismus*, in der mit herrischer Gebärde die Wirklichkeit zugunsten einer Stilhaltung verworfen wird. Das ist die Haltung des jungen George noch einmal, nur radikalisiert und eben darin noch stärker politisiert. Der Aeternismus erscheint als ein ins Zeitlose emporgetriebener Expressionismus. «Kontrolle Kritik Approbation», schreibt Hardekopf, «glitschen an uns ab, wie Wasser an Robbenleibern. Man enthalte sich jeder Anerkennung. Kübel von Hohn halten wir parat für Lobende. Hier wird, auf einem Kap, Extremes geformt.» Form transzendiert – noch Hardekopfs *Privatgedichte* von 1921 beweisen es – diese wie jede Epoche. Das berührt sich überraschenderweise bis ins verbale und syntaktische Detail hinein mit der radikal entpolitisierten Attitüde, wie sie Benn gleichzeitig in der Prosa seines *Rönne-Komplexes* formuliert. Ludwig Rubiner (1881–1920), auch er ein Beiträger der *Aktion*, ist wie Hardekopf Lyriker und Prosaist. Aber bei ihm ist die radikale Politisierung weniger eine Sache des Stils als der Thematik. Wichtig für Rubiner ist «nur die anonyme, schöpferische Zugehörigkeit zur Gemeinschaft». Für sie plädiert er als Lyriker wie als Prosaist. 1916 veröffentlicht er wortgewaltige Hymnen in Whitmanschen Rhythmen *(Das himmlische Licht)*, 1917 sammelt er seine politischen Aufsätze aus der *Aktion (Der Mensch in der Mitte)*, wobei er ausdrücklich seine Verpflichtung Pfemfert gegenüber hervorhebt, 1919 schließt sich eine Dokumentensammlung zum Thema Revolution an *(Die Gemeinschaft)*. Zu «Kristallkörpern» verdichtet sich nichts, alles bleibt wolkenhoch, wolkenhaft. Verflüchtigt sich bei Hardekopf der politische Impuls in der stilistischen Gebärde, so bei Rubiner die stilistische Gebärde im politischen Impuls. Beide sind damit, wechselweise, Opfer der dilemmatischen Situation des Expressionismus als Literatur.

Opfer in einem konkreteren Sinne sind zwei weitere Prosaisten der Zeit: Gustav Landauer (1870–1919) und Walther Rathenau (1867–1922). Landauer, einer der Führer der Münchner Räterepublik, kommt bei den revolutionären Wirren ums Leben, Rathenau, damals Außenminister der Weimarer

Republik, wird von einem nationalistischen Fememörder erschossen. Bei beiden ist die Politik nicht nur – wie bei allzuvielen ihrer schreibenden Zeitgenossen – die Substanz, von der sie als Prosaisten zehren; Politik verzehrt auch sie im grausamsten Sinne des Wortes. Im Werk und im Schicksal beider wird das expressionistische Dilemma, das oft charakterlose Schwanken zwischen Literatur und Politik, zunichte gemacht: hier stehen Wort und Tat wechselseitig füreinander ein. Das verdient Hervorhebung nicht nur deswegen, weil eine solche Identität von Literatur und Politik in Deutschland selten ist, sondern auch deswegen, weil sich beide, Landauer und Rathenau, dieser Identität in hohem Maße bewußt waren. Nicht von ungefähr hat ein so brillanter Prosaist wie Maximilian Harden Rathenau zur Zielscheibe heftigster Angriffe gemacht, eben weil ihm selber, komödiantisch-genialisch wie er war, das abging, was Rathenau besaß, nämlich Integrität. Rathenau und Landauer sind im epochalen Zusammenhang nicht einfach Politiker neben anderen Politikern, sondern Politiker von anderer Substanz. Auch als Literaten stehen sie nicht einfach neben anderen Literaten, sondern sind von ihnen substantiell unterschieden. Landauer hat das hier verborgene Problem mit einem solchen Scharfsinn analysiert, daß die Ergebnisse noch heute unverminderte Gültigkeit besitzen. Er warnt davor – kritischer Rückgriff auf einen beliebten Irrtum des Expressionismus –, den Dichter in einer politischen Umbruchszeit einfach zum Volksführer zu machen. Als politischer Mensch sei der Dichter nur einer unter vielen. Als Dichter müsse er, raubtiergleich, vom Verzehr der Welt leben. Das aber disqualifiziere ihn als politischen Führer. Glaubt der Dichter im Bereich des Politischen, «er sei doch aber nun ein für allemal der Geistige, und mischt er sich so in den Tag und sein Bedürfen, so kann es keinen frecheren und dürftigeren Unsinn geben, als was da, müde, gereizt und anspruchsvoll, der Dichtersmann von sich gibt»[57]. Die Revolution brauche den Dichter, aber nicht als halbschlächtigen Politiker, sondern als den, der für das Ganze den «Einklang» wie den «Einspruch» formuliere.

Eine Auswahl aus den politischen Schriften Gustav Landauers erschien 1919 unter dem Titel *Rechenschaft*. Die kritische Spiegelung des öffentlichen Lebens im expressionistischen Jahrzehnt erfolgt im Zeichen der Verantwortung. Rechenschaft ist immer auch Rechtfertigung. Landauer fehlt alles Überhebliche, Besserwisserische, das den Äußerungen expressionistischer Literaten zur Politik oft anhaftet. Hier macht ein von allem Unrecht zutiefst Betroffener, der nicht eigentlich der expressionistischen Generation angehört, andere betroffen. Aus dem Nachlaß Landauers gab sein engster Freund Martin Buber, auch er ein Prosaist von hohen Graden, zwei weitere Auswahlbände heraus: Aufsätze zur Literatur unter dem Titel *Der werdende Mensch* (1921), Aufsätze zur Politik unter dem Titel *Beginnen* (1924). Wurde die Spannweite des Prosaisten Landauer erst nach dessen Tode sichtbar, so die des Prosaisten Rathenau

schon zu dessen Lebzeiten. 1918 erschienen Walther Rathenaus *Gesammelte Schriften* in fünf Bänden. Später wurden sie um einen sechsten Band sowie um zwei Bände *Nachgelassene Schriften* (1928) vermehrt. Hinzu kommen die *Gesammelten Reden* (1924) und die Briefe, die seit 1926 in mehreren Einzelausgaben und 1930 in einer dreibändigen Sammelausgabe vorgelegt wurden. Eine zusammenfassende Würdigung Rathenaus als Schriftsteller steht noch aus. Einem Politiker auch in der Literatur höchsten Rang zuzubilligen, ist man in Deutschland nicht gern bereit. Zu tief ist das Vorurteil, daß Geist und Macht einander ausschlössen, im literarischen Bewußtsein verwurzelt, ein Vorurteil, das, in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Nietzsche hochgemut genährt, schließlich in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts bei Böll völlig degenerierte.

Bei der Interpretation der Ära Bismarcks hatten wir die Vermutung geäußert, daß hohe Intelligenzen unter bestimmten politischen Voraussetzungen vielleicht nicht von der Literatur, wohl aber von Technik und Industrie angezogen worden sein könnten. Rathenau liefert den schlagenden Beweis für diese These. Der Frühreife, genial Begabte (wenn das Wort «genial» überhaupt noch verwendet werden kann, dann hier) schwankt zunächst, ob er sich den Künsten oder den Naturwissenschaften widmen solle. Er entscheidet sich für Mathematik, Physik und Chemie. Nach deren Studium ist Rathenau als Erfinder und vor allem Organisator außerordentlich erfolgreich. Er sitzt im Aufsichtsrat von über hundert Gesellschaften, einer der mächtigsten Männer des wilhelminischen Zeitalters. Dann, in der Lebensmitte, erfolgt die entschiedene Rückwendung zur Literatur. Damit ähnelt die Lebenslineatur Rathenaus derjenigen Montaignes, des Erzvaters aller Essayistik. Auf eine erste Lebenshälfte voller öffentlicher Aktivität folgt eine zweite Lebenshälfte, die der Kontemplation gewidmet ist. 1902 legt Rathenau *Impressionen*, 1908 *Reflexionen* vor. Aber die säuberliche Trennung, wie sie für Montaigne an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert noch möglich war, mißlingt Rathenau an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, ja war vielleicht gar nicht intendiert. Rathenau blieb der Bewohner zweier Welten, oder, um die Formel von C. P. Snow zu bemühen, zweier Kulturen. Das beweisen die folgenden Prosabände *Zur Kritik der Zeit* (1912) und *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele* (1913). Kriegs- und Nachkriegszeit binden Rathenau dann wieder in einem Maße an die Politik zurück, die nur als eine nochmalige Verkehrung der aufgezeigten Lebenslineatur gedeutet werden kann. Der Großindustrielle wird Essayist, der Essayist Politiker: das sind Akzente, nicht mehr, bei einer außergewöhnlich konsistenten persönlichen Substanz.

Als Prosaist steht Rathenau ranggleich neben Bismarck. Rathenau ist der einzige große deutsche Politiker nach 1871, der zugleich ein großer Autor war (wenn das Wort «groß» überhaupt noch verwendet werden kann, dann

hier). Und doch ist da ein Unterschied: Bismarck prägte als Person seine Ära, Rathenau blieb anonym in einer Epoche, die nicht mehr von einer einzigen Person geprägt werden konnte. Als Industrieller kann Rathenau als Produkt des wilhelminischen Zeitalters gesehen werden, als Politiker ist er, um auch die andere Seite hervorzukehren, Produkt der Weimarer Republik. Als Prosaist dagegen läßt er sich, auch wenn sein Schaffen darüber hinausgreift, dem expressionistischen Jahrzehnt zuordnen, gegen dessen Ende er seine Schriften vorlegt. An Rathenaus Prosa besticht die mediale Kraft, die Fähigkeit, das Allgemeine, eben das Anonyme, exakt zu formulieren. Wie die echtbürtigen Expressionisten liefert der Prosaist unermüdlich «Mahnung und Warnung», wie sie redet er, parallel dazu, unaufhörlich «Von kommenden Dingen» (so der Titel eines Bandes von 1917). Seine Thematik sowie die in dieser Thematik angelegte Tendenz bringen Rathenau mit dem expressionistischen Jahrzehnt voll zur Deckung. Von seinem Stil gilt das nicht, und zwar noch weniger als im Falle Landauers. Der bedeutendste Prosaist des expressionistischen Jahrzehnts ist kein Expressionist. Das bestätigt das eingangs Gesagte.

Eingangs wurde auch gesagt, daß es unter den genuinen Expressionisten einzig Gottfried Benn verstanden habe, Emotionalität und Intellektualität ins Gleichgewicht zu setzen. Die Resultate sind Prosastücke, die mit der Prosa von Hiller, Pfemfert und Walden ebensowenig verwandt sind wie mit der Prosa von Landauer und Rathenau. Weder der Essayistik noch auch der Erzählliteratur lassen sie sich zuordnen. Benn bildet seine Prosa weder in beschreibbaren Erzählvorgängen noch in reinen Reflexionen aus, sondern in Figuren, in denen wir – daher die Ambiguität – eine Fiktionalisierung des Autors als eines Essayisten sehen müssen. Produkte absoluter Imagination, werden diese Figuren ins Zentrum absoluter Imaginationsprozesse gesetzt, wie sie das jeweilige Prosastück beschreibt. Neidlos hat Benn Carl Einstein als den Innovator dieses Verfahrens anerkannt. 1951 schreibt er rückblickend: «An Einstein denke ich oft und lese in seinen Büchern, der hatte was los, der war weit an der Spitze –[58].» 1934 hat Benn seine eigenen Versuche, Varianten, nicht Nachahmungen des Einsteinschen Verfahrens, im nachhinein wie folgt charakterisiert: «Periodisch verstärkt, das Jahr 1915/16 in Brüssel war enorm, da entstand Rönne, der Arzt, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte, aber auch keine mehr erfassen, der nur das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ichs und der Persönlichkeit kannte, das fortwährend Gebrochene des inneren Seins und der, vor das Erlebnis von der tiefen, schrankenlosen mythenalten Fremdheit zwischen dem Menschen und der Welt gestellt, unbedingt der Mythe und ihren Bildern glaubte[59].» Die Rönne-Prosa erschien in der Reihe *Der jüngste Tag* unter dem Titel *Gehirne* (1916), ein Programm parallel zum Programm einer Hirnkunst, wie es Einstein im *Bebuquin* aufge-

stellt hatte. Später wurde diese Prosa unter dem Doppelaspekt des Formalen und des Psychoanalytischen zum *Rönne-Komplex* erweitert.

Benn überspielt Einsteins Programm in doppelter Hinsicht. Er begnügt sich nicht damit, den Geist absolut zu setzen und diese Setzung zu thematisieren; im Akt dieser Setzung vernichtet der Geist sich selber. Die Reflexion Einsteins schlägt sich in grotesken Figurationen nieder, die in einer totalen Evokation des Irrsinns kulminieren, bleibt aber gerade darin rational wie Mathematik und Musik, auf die sich Einstein vorzugsweise beruft. Die Reflexion Benns schlägt sich in tragisch-pathetischen Figurationen nieder. Rönne ist zunächst einmal schlichtweg der Einsame. Nur als solcher kann er, Reflexion zur Klage steigernd, Medium werden, aber in eben dieser zusätzlichen Spiegelung fällt der gesamte Reflexionsprozeß in sich zusammen, wird die Rationalität zerstört. Ferner begnügt sich Benn nicht damit, wie Einstein im *Bebuquin*, das Wunder und seine Nichterfüllbarkeit zu setzen. Auch diese verborgene Hoffnung Einsteins war ja rational. Vielmehr geht Benn von der Vergeblichkeit aller Bemühungen, jenseits von jeder Wunderhoffnung, aus, leistet also erneut den Verzicht auf Rationalität. Das Gehirn, bei Einstein noch im Irrsinn eine konstitutive Kraft, wird bei Benn zum Vakuum, in dem, wertfrei, Dinge geortet und geordnet werden können. Gegen den verkappten Moralisten Einstein steht damit der Artist Benn. Aber gerade Benns Künstlertum ist aufs engste mit seinem Bekennertum verknüpft, ja damit identisch. Wo die meisten Expressionisten sich damit zufriedengeben, eine Konfession abgelegt zu haben, überführt Benn die Konfession in Stil. Die sich selber aufhebende Reflexion ist die Voraussetzung dafür, führt sie doch zur totalen Entleerung der zentralen Figur, die wiederum Voraussetzung für die Stilbildung ist. Neben Rönne treten, gleich «leer» auch sie, Diesterweg und Olf, beide Ärzte wie Rönne (*Diesterweg*, 1918, «Die Phimose», 1918, später unter dem Titel «Querschnitt»), sowie der namenlose Privatdozent der Philosophie in «Der Garten von Arles» (1920). Späterhin hat Benn seine Figuren als «Radar-Denker» charakterisiert. Sie werfen, heißt das, ihr Denken in die Welt der Dinge, von denen die Strahlung zurückprallt zum Denkenden.

Die Zentralfiguren bei Benn sind an einem geographisch festen Punkt angesiedelt, Rönne in Brüssel, Diesterweg, Olf und der namenlose Privatdozent in Berlin, also im Zentrum des zerfallenden wilhelminischen Zeitalters und in einer Außenposition dieses Zentrums im Zuge des Ersten Weltkriegs. Von diesem festen Punkt aus werden Raum und Zeit durchmessen, durchstoßen. Im Akt des Denkens hebt die Imagination der Zentralfigur die gültigen Kategorien auf. Räumlich stößt sie in südliche Bezirke vor, den mediterranen Raum vorwiegend, darin Denkbewegungen Nietzsches und Heinrich Manns ehrfürchtig-hingerissen nachvollziehend; aber auch tropische Zonen, die Südsee zumal, werden gestreift. Zeitlich erfolgt der Durchstoß in den Bezirk vor

aller Geschichte, in frühe Erdzeitalter, die den Menschen noch nicht kannten. Schon tierische Existenzformen sind dem Denkenden zu schwer, seine Sehnsucht greift tief ins Vegetative. Darin berührt sich Benn mit Gustav Sack. Man hat versucht, Benns Verfahren als Flucht zu denunzieren. Das ist schon darum ungerechtfertigt, weil es bei Benn um Strahl *und* Rückstrahl geht. Sein Künstler- wie sein Bekennertum sind funktional, nicht substantiell. Die Prosa Benns zeigt, wie es sonst nur noch die stärker fiktionalisierte Prosa Einsteins tut, daß es müßig ist, nach deren Realitätsgehalt zu fragen. Sie hat nicht den Ehrgeiz, Welt in Erzählvorgänge umzusetzen, sondern das zugleich hochmütigere und bescheidenere Ziel, die Weltstruktur, die durch Erzählvorgänge nur verdeckt werden könnte, herauszutreiben durch Reflexion auf die einzelnen Elemente eben dieser Welt. Damit aber leistet Benn Vorarbeit für seine mittlere und späte Prosa, die er erst nach dem Ende des expressionistischen Jahrzehnts vorlegen wird.

VIERTER TEIL

1919 - 1933

ERSTES KAPITEL

Die Weimarer Republik

Der vierte Teil kehrt zu eindeutig politischen Abgrenzungen zurück. Er reicht von der Gründung der Weimarer Republik am 1. August 1919 bis zu deren Ende am 30. Januar 1933. Dabei ergeben sich allerdings Überschneidungen zwischen diesen politischen Daten und möglichen literarischen Markierungen. Das Jahr 1919 zumal erweist sich als fließende Grenze. Spricht man auch generell für die Zeit von 1910 bis 1919 von einem expressionistischen Jahrzehnt, so gibt es doch Interpreten, die den Expressionismus erst mit dem Jahre 1923 enden lassen. Erst die Inflation erscheint ihnen als Zeitgrenze auch im literarischen Bereich. Ihr Ende bedeute auch das Ende einer literarischen Bewegung, von der nicht abzuleugnen ist, daß auch ihr inflatorische Tendenzen innewohnten, die zunächst verborgen blieben, aber später, nach dem katastrophalen Ende des Ersten Weltkriegs, offen zutage traten. Wichtig ist ein ökonomischer Faktor. Bis zum Jahre 1923 war die Publikation literarischer Werke auf breiter Basis auch dann möglich, wenn ein befriedigender Absatz nicht unbedingt garantiert war. Nach der Einführung der Rentenmark mußten die Verleger wieder genau kalkulieren; der Expressionismus als literarische Bewegung blieb bei diesem Prozeß der ökonomischen Ernüchterung auf der Strecke. Ähnliches sollte sich ein Vierteljahrhundert später, 1948, wiederholen, wenn auch nicht in dieser Schärfe. Daß der Expressionismus mit seinen Ausläufern in die Epoche der Weimarer Republik hineinreichte, ist jedenfalls nicht abzuleugnen. Aber es war eben jene erste Phase, in der die Republik als neue Staatsform ohnehin noch nicht sehr gefestigt war, wo also, um es literarisch zu akzentuieren, immer noch Möglichkeiten einer Verwirklichung der utopischen Träume expressionistischer Provenienz bestanden. Paradoxerweise will man gerade um 1919 im politischen Bereich die historische Zeit zugunsten zeitloser Entwürfe aufheben.

Der Expressionismus überspannt, literaturgeschichtlich gesehen, nicht nur die letzten Jahre des wilhelminischen Zeitalters, sondern auch den Beginn der republikanischen Ära. Politische Vorgänge bekommen dadurch einen irrealen, fast gespenstischen Zug. Das haben schon die Zeitgenossen empfunden. Der utopische Traum hatte mehr «Realität» als die politische, insbesondere die verfassungsrechtliche Wirklichkeit. In Verkennung der politischen Möglichkeiten stellte man weiterhin ein «inneres Reich» über das äußere, eine insgesamt sehr deutsche Reaktion. Das Hineinreichen des Expressionismus in die Zeit nach der Gründung der Republik war eine schwere Belastung für den

neuen Staat. Die Art dieser Belastung läßt sich am ehesten fassen als Diskrepanz zwischen der Forderung des Unmöglichen, wie sie in der Literatur lauthals erhoben wurde, und der aus gleicher Richtung kommenden Mißbilligung des Möglichen, das auf dem politischen Sektor in mühevoller Kleinarbeit überhaupt erst errungen werden mußte. Nur langsam vollzieht sich der Übergang von einer Literatur, die politische Ansprüche stellt, ohne sie einlösen zu können, zu einer Literatur, die es auf sich nimmt, an den politischen Tagesfragen mitzuarbeiten. Die Jahre nach dem expressionistischen Jahrzehnt jedenfalls sind eine Zeit bewußter Ernüchterung. Auf eine Literarisierung, ja Lyrisierung, die auch die Politik erfaßt hatte, folgt nun als Gegenschlag eine Politisierung aller Literatur bis in die Lyrik hinein. Es versteht sich von selber, daß hier, wie bei allen literarischen Gegenbewegungen, Impulse der voraufgehenden Epoche wirksam bleiben. Mit einem Tropfen expressionistischen Öls sind – so könnte man ein Wort Julius Babs[1] variieren – die Vertreter der Neuen Sachlichkeit, die in der Weimarer Republik schließlich die Literatur bestimmen sollten, samt und sonders gesalbt.

Impulse des Expressionismus sind bis hin zum Irrationalismus des Jahres 1933 wirksam, etwa in Hitlers ekstatischer Gestik. Dieses Faktum wurde gelegentlich zur Denunziation des Expressionismus als Vorform des Faschismus mißbraucht. Man übersah, daß Stiltendenzen als solche politisch und moralisch wertfrei sind. Das Jahr 1933 sehen wir daher nicht als erneuten Durchbruch des Expressionismus in faschistischer Einfärbung, sondern als eine ausschließlich politische Wendemarke. Das ist schon darum notwendig, weil die literarischen Folgen dieses Umbruchs zwiespältig und widerspruchsvoll sind. Das wird bei der Erörterung des Verhältnisses zwischen der Literatur des Dritten Reichs und der Literatur des Exils zu erläutern sein. Hier genüge der Hinweis darauf, daß die «Machtergreifung» des Jahres 1933, als erster Schritt auf den Zweiten Weltkrieg hin, Rückwirkungen auf die Beurteilung der Literatur der zwanziger Jahre hat. Diese wird zur Literatur «zwischen den Kriegen», oder chronologisch gesprochen: die Epoche zwischen 1919 und 1933 erscheint als Kernstück eines größeren zeitlichen Bogens, der vom Kriegsbeginn 1914 bis zum Kriegsbeginn 1939 reicht. Für dieses Einspannen der Epoche der Weimarer Republik in einen übergreifenden Zusammenhang spricht auch, daß nur deren mittlere Phase, nämlich die Ära Scheidemanns von 1924 bis 1929, eine Zeit der Ruhe war, während die Jahre davor und danach im Sinne von Nachwirkungen und Vorausdeutungen militant durchsetzt und verunsichert waren.

Als Kernzone einer Zeit «zwischen den Kriegen», die ihrerseits in drei Phasen gespalten ist, hat die Epoche der Weimarer Republik nicht die Einheitlichkeit, durch die die ersten drei von uns gesetzten Epochen charakterisiert waren. Das hat zunächst einmal den Grund, daß die Weimarer Republik in

weit engerem Sinne als die Ära Bismarcks und das wilhelminische Zeitalter ein reichsdeutsches Phänomen war. Die Literaturen Österreichs und der Schweiz waren zwar auch vorher Sonderfälle, stehen nun aber in der Gefahr, durch eine zu starke Fixierung auf die reichsdeutschen Verhältnisse völlig an den Rand gedrückt zu werden. Zwar stammt die Mehrzahl der großen Prosadichtungen dieser Epoche – von ihnen wird im zweiten Exkurs die Rede sein – von österreichischen Autoren, doch hebt das, gesamtliterarisch, die Vereinseitigung nicht auf. Diese Vereinseitigung hängt, bedingt und bedingend, mit der dominierenden Rolle Berlins im literarischen Leben der zwanziger Jahre zusammen. Es ist kein Zufall, daß ein so dezidiert österreichischer Roman wie Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* vorwiegend in Berlin geschrieben wurde. Auch spielt hinein, daß epocheprägende Gestalten wie Bismarck und Wilhelm II., die weit über die reichsdeutschen Grenzen hin ausstrahlten, nunmehr fehlen. Sie garantierten, indem sie auch die Kräfte, die ihnen entgegenwirkten, banden, eine Einheit, die auch literarisch spürbar war.

Die einander widerstrebenden und widersprechenden politischen Kräfte sind in der Weimarer Republik nicht mehr personell auf eine gemeinsame «Mitte» hin gebunden, sondern nur noch ideologisch fixiert, also diffus. Die Personen auf der politischen Bühne sind jetzt in überwiegendem Maße Verkörperungen von Ideologien. Das wird besonders bei den Präsidentschaftswahlen deutlich, bei denen gegen Ende dieser Epoche, 1932, Hindenburg als Vertreter der Mitte, Hitler als Vertreter der radikalen Rechten und Thälmann als Vertreter der radikalen Linken gegeneinander aufgestellt werden. Jeder der drei sollte, funktional, Substitut für Bismarck oder Wilhelm II. sein. Genau das kann keiner der drei mehr leisten. Damit aber ist das Prinzip einer Repräsentation des Ganzen durch einen Einzelnen von vornherein unterminiert. Die Einheitlichkeit der Epoche wird auch nicht, wie beim Expressionismus, durch einen gemeinsamen «Stil» und eine gemeinsame «Tendenz» gewährleistet. Im Gegenteil: die Tendenzen und Stile der verflossenen Epochen wirken durch ihre noch unermüdlich schaffenden Vertreter in unverminderter Stärke nach, so daß man so weit gegangen ist, zu sagen, daß zumindest literarisch in den zwanziger Jahren überhaupt nichts Neues, Neuwertiges entstanden sei. Für den unverstellten Blick bleibt es erstaunlich, wie sich trotz dieser ungünstigen Voraussetzungen ein «Stil» entwickeln konnte, dem sich wenigstens in atmosphärischer Hinsicht Einheitlichkeit nicht absprechen läßt.

Bei der Bestimmung des Zeitstils der zwanziger Jahre geht man meist allzu unbedenklich von der mittleren Phase aus, die eine Zeit vorübergehender Konsolidierung war. Dem Selbstverständnis dieser Phase entsprechend, in dem sich das Bewußtsein der Konsolidierung mit der Hoffnung auf eine möglichst lange Dauer dieses prekären Zustandes vermischte, setzt man «goldene zwanziger Jahre» an, ohne nach deren Bedingungen zu fragen.

Selbst wenn man zugibt, daß in den Jahren bis zur Inflation Vorahnungen und in den Jahren seit der Weltwirtschaftskrise Nachwirkungen jener «goldenen» Mitte zu spüren sind, kann diese pauschale Charakteristik wenig befriedigen. Auch die Ironisierung des Begriffs der «goldenen zwanziger Jahre», und das heißt literaturgeschichtlich: seine Anreicherung mit düsteren Untertönen, führt nicht weiter. Die staatlich-politische Basis muß als Folgeerscheinung einer untergegangenen Epoche gesehen werden. In der Weimarer Republik treten politische Kräfte, insbesondere die Sozialdemokratie, die schon in der Monarchie wachsenden Einfluß gewonnen hatten, in den Vordergrund, ohne doch die Erinnerung an das Kaiserreich verdrängen zu können. Zahlreiche Zeitgenossen, in dieser Erinnerung befangen, maßen die Republik mit einem fremden Maßstab. Fiel das Ergebnis auch zunächst negativ aus, so schlug das Unbehagen doch, sobald sich erste politische Erfolge einstellten, in vorsichtige Zustimmung um. Stresemanns Außenpolitik kommt das Verdienst zu, diesen Wandel, der sich auch atmosphärisch niederschlug, bewirkt zu haben. Die Konferenz von Locarno 1925 und die Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund 1926 sind wichtige Zeitmarken. Hier werden eben nicht nur die unruhigen Jahre der fremden Besatzung und der politischen Morde, in denen Deutschland unter ständigem außenpolitischen Druck gestanden hatte, ausgeglichen; ausgeglichen wird auch der verklärend-verzerrende Blick zurück im zwiespältigen Zorn. Zugleich erfolgt der Ausgleich auf literarischem Gebiet. Nicht nur die Expressionisten richten sich in der Republik ein, ein Vorgang, der nicht ohne Problematik war, da viele Expressionisten die Republik als eine bedauerliche Verfälschung ihres Traumes von einer besseren Zukunft sahen; auch führende Autoren des Kaiserreichs engagieren sich für die neue Staatsform. Hier haben vor allem Heinrich und Thomas Mann so positiv gewirkt, daß sie selber zu politischen Figuren wurden.

Daß an die Stelle von Personen jetzt Parteien traten, wurde bereits angedeutet. Die Person galt nur, soweit sie eine Partei vertrat. Damit ist der Unterschied der führenden Politiker der zwanziger Jahre zu Gestalten wie Bismarck und Wilhelm II. bestimmt. Sie konnten weder, wie Bismarck, um übergreifender Ziele willen auch dezidiert gegnerische Kräfte binden; noch konnten sie, wie Wilhelm II., derartige Kräfte auf höherer Ebene zu einem fiktiven Ausgleich bringen. Jede Bemühung war von vornherein dazu verurteilt, nur partiell, eben parteilich, Zustimmung zu finden und damit Erfolg zu haben. Der Egoismus der Parteien duldete nur das, was den eigenen Zielsetzungen entsprach. Nicht nur zwischen den Extremen, den Parteien der äußersten Rechten und Linken, ist diese Neigung, sich gegenseitig auszuschließen, zu beobachten. Es gilt bis in die kleinsten Fraktionen der vielfältig aufgespaltenen Mitte hinein. Der Parteiegoismus aber wirkte stark auf den Einzelnen zurück, nicht nur auf den individuellen Politiker, sondern auf jeden

Staatsbürger. In seinem Kielwasser konnte man sich dem eigenen Egoismus, der oft nicht einmal mehr politisch bemäntelt wurde, hingeben. Weder auf eine monarchische Mitte hin geordnet wie im Wilhelminismus, noch von einem einheitlichen Gefühl getragen wie im Expressionismus, zerfiel die Weimarer Republik in wachsendem Maße in partikularistische Gruppen, ein Vorgang, der auch auf literarischem Gebiet zu beobachten ist.

Der Abbau des Personalen hatte aber auch seine positive Seite. Es tritt eine Versachlichung ein, die sich vor allem literarisch bemerkbar macht. Der Expressionismus hatte hier ungewollt Vorarbeit geleistet. Die ebenso weitgestreute wie subtile Skala personaler Verhaltensweisen, wie sie das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte, war im Expressionismus zusammengeschmolzen in den Gefühlsstrom einer einzigen Generation. Nun wurde dieser Gefühlsstrom in eine verwandelte Realität geleitet. Das war vom geistigen Klima her ein radikaler Abkühlungsprozeß. Die Reduktion der Personen zu Sachen stellt dabei zugleich eine Aufwertung der «Sachen» dar, die als Vorbedingung des neuen Realismus gelten darf. In diesem Zusammenhang erscheint auch das Staatsgebilde als «Sache», eben als Sache der Öffentlichkeit. Das erste Staatsoberhaupt der Republik, Friedrich Ebert, ist nicht mehr und nicht weniger als der Repräsentant einer «Sache». Es ist kein Zufall, daß die Anwürfe, denen Ebert ausgesetzt war, ideologischer Natur waren. Kräfte von rechts versuchten, eine gerichtliche Verurteilung Eberts wegen seiner revolutionären Tätigkeit während des Ersten Weltkriegs zu erwirken. In der Person Eberts sollte die «Sache» der Republik zerstört werden. Die Gegner der Republik plädierten entweder für das Nicht-Mehr oder aber für das Noch-Nicht. Auch auf den zweiten Reichspräsidenten, Hindenburg, fallen ideologische Schlagschatten. Von seiner Inthronisierung erhofften die gleichen Kräfte, die Ebert vernichten wollten, eine Rückwendung in eine glorreich verklärte Vergangenheit. Als ein Relikt der «mythischen» Phase der Reichsgründung, als eine Vaterfigur vom Range Bismarcks, wollte man Hindenburg sehen. Aber auch im Falle Hindenburgs ging die Rechnung der Reaktion nicht auf. Die «Sache» war auch hier stärker als ihr Repräsentant, der sich überdies weigerte, als mehr gesehen zu werden denn als Staatsoberhaupt der Republik. Alle Versuche, Hindenburg zum Kaiser- oder Kanzlerersatz aufzuhöhen, scheiterten. Das rückt Hindenburg in die Nähe von Ebert.

Die absolute Verfassungstreue der beiden Reichspräsidenten bildet das Gegengewicht zu der durch die gleiche Verfassung verursachten permanenten politischen Krise der zwanziger Jahre. Die starken Schwankungen in innen- und außenpolitischer Hinsicht vollziehen sich um diese ruhenden Pole. Schärfer als die Reichspräsidenten sind einige Politiker konturiert, die in den verschiedenen Phasen der Weimarer Republik hervortraten. Für die erste Phase, die etwa bis zur Inflation reicht, ist Walther Rathenau zu nennen, dessen meuch-

lerische Ermordung am 24. Juni 1922 Deutschland seiner universalsten politischen Kraft beraubte. An Rathenau besticht die Verbindung von politischer, wissenschaftlicher und literarischer Intelligenz, von der im dritten Teil die Rede war. Auch bei Gustav Stresemann, dem Mann der Mitte, der mittleren Phase, ist, wie seine *Reden und Schriften* (1926) beweisen, eine starke literarische Komponente festzustellen. Sein Zurücktreten in die «Sache» hinein verdoppelt geradezu seinen zeitgeschichtlichen Rang. In der dritten Phase, die mit der Wirtschaftskrise beginnt, rückt Adolf Hitler immer stärker in den Vordergrund. Auch bei Hitler ist eine literarische Komponente vorhanden. Hitlers in Festungshaft geschriebenes Werk *Mein Kampf* (1925) nimmt wie ein Sammelbecken das trübste Gedanken- und Erfahrungsgut der voraufgegangenen Epochen auf. Literarische Ohnmacht schlägt in tragischer Paradoxie um in einen politischen Erfolg, der die Realisierung noch der übelsten Träume, wie sie in *Mein Kampf* literarisch präfiguriert worden waren, ermöglicht. Diese peinlichen Zusammenhänge zwischen Literatur und Politik sollte man nicht unterschlagen.

In höherem Maße als in den vorhergehenden Epochen ist das politische Leben in der Weimarer Republik wirtschaftlich determiniert. Im Kaiserreich gab es zwar eine «soziale Frage», aber sie konnte gleichsam isoliert gestellt werden, sie erschien als wunder Punkt eines im übrigen satten und stimmigen gesellschaftlichen Gefüges. Die Isolation deutete auf mögliche Lösungen hin. Noch in den düstersten Produkten der naturalistischen Dramatik beispielsweise ist ein Impuls der Hoffnung, und sei er noch so schwach, zu spüren. Die soziale Misere war eine Basis, von der aus bessere, menschenwürdigere Zustände erreicht werden konnten. Der Expressionismus proklamierte diese Zustände mit aller Heftigkeit, ging allerdings dabei nicht mehr von spezifischen sozialen Bedingungen aus, da diese in der universalen mitmenschlichen Misere des Weltkrieges aufgelöst, aufgehoben worden waren. Erst in der Weimarer Republik wurde, eine Folge des verlorenen Krieges, die «soziale Frage» aus ihrer Isolation herausgeführt und für sämtliche Schichten der Bevölkerung, auch die ehemals besitzenden, akut. Die Inflation traf alle. Später machte die Weltwirtschaftskrise deutlich, daß nicht nur Deutschland ökonomischen Zwängen unterworfen war. Beide Ereignisse begrenzen nicht nur die in Frage stehende Epoche, sie bestimmen sie insgesamt. Die Angst vor wirtschaftlichen Katastrophen ist in den zwanziger Jahren, weil wohlbegründet, allgemein. Politik erscheint primär als ein Mittel zur Abwendung möglicher Katastrophen. Ausnahmezustände und Notverordnungen sind an der Tagesordnung. Selbst in der einigermaßen konsolidierten mittleren Phase zwischen 1924 und 1929 wird die Existenz immer im Hinblick auf eine mögliche radikale Wendung zum Schlechteren hin genossen. Hitler errang seine Wahlerfolge in den Jahren der Wirtschaftskrise vor allem dadurch, daß er diese Wendung zum Schlechte-

ren hin auszuschalten versprach und Stabilität in wirtschaftlicher Hinsicht garantierte. Nationalistische Phrasen dienten lediglich der Steigerung seiner Suggestionskraft, die primär von ökonomischen Versprechungen ausging.

Sucht man nach einer verbindlichen Formel, die das politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Leben der Weimarer Republik umfaßt, so bietet sich das Schlagwort «Zerrissenheit» an. Schon einmal, in der Ära des Jungen Deutschland, hatte es die Signatur einer Epoche bestimmt. Zwar diente es damals primär zur Bezeichnung eines individuellen Zustandes, hatte aber, ansatzweise, auch schon politische Relevanz. In den zwanziger Jahren lagen die Akzente genau umgekehrt. Die «Zerrissenheit» war eine allgemeine, allgemeinpolitische, und strahlte daher auch auf den Einzelnen aus. Schon die parteipolitische Zersplitterung, die schließlich die Vernichtung der Weimarer Republik durch den Nationalsozialismus ermöglichte, beweist diese ebenso tiefgreifende wie umfassende Zerrissenheit. Der Einzelne war kaum noch in der Lage, eindeutige politische Positionen zu beziehen, da sich seine Einstellung, je nach dem in Frage stehenden politischen oder wirtschaftlichen Problem, oft von Tag zu Tag änderte, unter dem Zwang der Verhältnisse ändern mußte. Die fiktive Gefühlseinheit des Expressionismus, die sich politisch verstand, war dahin. Ihr Abebben inaugurierte die Zerrissenheit der neuen Epoche. Denn wer immer sich von der expressionistischen Bewegung getragen und mit seinen Zeitgenossen in Übereinstimmung gefühlt hatte, mußte nun erkennen, daß er allein war. Damit steht die Zerrissenheit der zwanziger Jahre mit dem bereits beschriebenen Auskühlungs- und Ernüchterungsprozeß in einem paradoxen Zusammenhang. Neue Sachlichkeit und Zerrissenheit gehen eine Verbindung ein, die zunächst überraschen mußte, sich aber in der Folge tatsächlich als stilprägend erwies.

Die Nivellierung der gesellschaftlichen Zustände durch den Ersten Weltkrieg setzte sich nach Kriegsende fort. Allerdings hielten sich in der Weimarer Republik Relikte des alten Ständestaates, mit besonderer Hartnäckigkeit im Heer, das zur «Reichswehr» schrumpfte. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die Übernahme der Berufssoldaten und Berufsbeamten durch den neuen Staat gerade die strukturellen Veränderungen unmöglich gemacht hat, die nach dem verlorenen Krieg notwendig waren. Nach vollzogener Nivellierung spalteten sich neue Gruppen ab. Das gilt vor allem für die frühe und die späte Phase der Weimarer Republik. In der frühen Phase formierte sich die Gruppe der Kriegsgewinnler und Schieber. Sie stellte personell eine so radikale «Materialisierung» der anfangs idealistischen Kriegsbemühungen dar, daß ihr Auftreten mit allgemeiner Empörung quittiert wurde. George Grosz hat diese neue Gruppe, die man geradezu als Gegenbewegung gegen den menschheitlichen Expressionismus sehen könnte, karikaturistisch festgehalten. Sein Hohn ist vielleicht darum so grimmig, weil es sich hier, physio-

gnomisch, nicht mehr um die altbewährten Popanze aus dem Kaiserreich, Reserveleutnant und Korpsstudent, handelte, sondern um deren genau erkennbare Gegentypen. Die Inflation von 1923 beseitigte diese Gruppe. Die späte Phase zeitigte die Gruppe der Arbeitslosen. Durch ihre größere Zahl konnte sie das Bild ganzer Städte beherrschen. Da jeder im Arbeitslosen ein mögliches eigenes Schicksal witterte, griff das Gefühl der Hoffnungslosigkeit weit über den Kreis der tatsächlich Arbeitslosen hinaus. Diese Gruppe wird durch die «Machtergreifung» von 1933 beseitigt.

Die skizzierte Situation hatte zur Folge, daß sich trotz – oder gerade wegen – der allgemeinen Nivellierung außerordentlich heftige soziale Spannungen ergaben, die in immer stärkerem Maße zur politischen Entladung drängten. Es ist eine der irritierendsten Tatsachen der zwanziger Jahre, daß die beiden extremen politischen Parteien, die Kommunisten und die Nationalsozialisten, dezidiert als Vertreter der Interessen der kleinen Leute, der Unterprivilegierten, auftraten und daß dabei jede die andere beschuldigte, im Interesse übergeordneter Mächte, sei es des Kapitalismus, sei es des Weltkommunismus, gegen eben jene zu arbeiten, für die zu kämpfen sie vorgab. Auch die selbsterrichteten Popanze waren die gleichen, wenn man sie auch verschieden nannte, indem man hier «die» Geldbourgeoisie, dort «das» Judentum brandmarkte. Die Spannungen entluden sich während der Gesamtzeit der Weimarer Republik in Aktionen bürgerkriegsähnlichen Zuschnitts. Die Straßenkämpfe nach Kriegsende, etwa der Spartakusaufstand in Berlin und die Ausrufung der Räterepublik in München 1919, aber auch noch der Aufruhr im Ruhrgebiet und die Auseinandersetzung um Oberschlesien 1920, konnten als direkte Verlängerungen des Krieges auf verkleinerten Schauplätzen gesehen werden, bewahrten also wenigstens teilweise die Struktur militärischer Auseinandersetzungen. Die von paramilitärischen Verbänden ausgefochtenen Kämpfe der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre dagegen sind nur mit den Kategorien des Bürgerkrieges zu fassen. Zu den Straßenkämpfen treten die Schlägereien in geschlossenen Räumen, meist Versammlungslokalen, die bezeichnenderweise zu «Saalschlachten» stilisiert werden. Das fanatisierte Wunschdenken, das aus dieser Bezeichnung spricht, ist ein Charakteristikum aller radikalen Elemente in der Endphase der Weimarer Republik. Diese Entladungen als Akte des politischen Irrationalismus stehen in krassem Gegensatz zur hochreflektierten epochalen Selbsterkenntnis. Das förderte die Zerrissenheit, zumal Irrationalismus, der sich handgreiflich bemerkbar machte, und Reflexion, die sich literarischer Mittel bediente, durchaus im gleichen politischen Lager angetroffen werden konnten. Die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis der Linken hat in den zwanziger Jahren viele Künstler und Literaten, die von Natur aus nach links tendierten, verprellt.

Unter den Künsten dürfen in den zwanziger Jahren die bildenden Künste

für sich in Anspruch nehmen, das stärkste Gegengewicht gegen die Gefahren einer unkontrollierten Irrationalität gewesen zu sein. Das ist so gut wie ausschließlich das Verdienst des Bauhauses. Das Bauhaus wurde im gleichen Jahr und am gleichen Ort gegründet wie die Republik: 1919 in Weimar. Dem kommt symbolischer Rang zu. Das Bauhaus ging aus einer Vereinigung der Hochschule für bildende Künste und der Kunstgewerbeschule hervor. Darin ist bereits das Programm verborgen. Man will das «Einheitskunstwerk», zu dessen Gestaltung sich alle einschlägigen Künste vereinigen, so daß in den Resultaten die monumentalen und die dekorativen Elemente eine untrennbare Verbindung eingehen. Das klingt zunächst nach jugendstilhaft gefilterten gründerzeitlichen Vorstellungen, und in der Tat sind hier Impulse der verflossenen Epochen wirksam. Mit der Kunst der Gründerzeit ist man unbewußt einig in der Überzeugung von der funktionalen Bindung aller Künste. Aber man überträgt nun den Funktionalismus vom Repräsentativbau auch auf den Wohnbau. Darin dokumentiert sich der Wandel von einer monarchisch-absolutistischen zu einer republikanisch-demokratischen Baugesinnung. Die zeittypische Architektur bemächtigt sich jetzt nicht nur der Bahnhöfe, Fabriken, Kaufhäuser und anderer öffentlicher Bauten, sondern beginnt auch die reinen Wohnviertel zu prägen. Die Bevorzugung neuer Materialien und reiner geometrischer Formen schien dem Verzicht auf Dekoratives gleichzukommen. Doch liegt, strenggenommen, in jenem Verzicht dann eben doch das Hervortreten eines neuen dekorativen Stils.

Hier sind Berührungen mit dem Jugendstil unübersehbar. Dessen floreale Lineatur wird energisch in eine geometrische überführt, womit das Dekorative und das Funktionale zur Deckung gebracht sind. In Fällen, in denen der dekorative und der funktionale Zweck in Widerstreit geraten, wird oft sogar dem Dekorativen der Vorrang eingeräumt. Das beweist, daß die Kunst des Bauhauses, wie der Jugendstil, in erster Linie stilprägend sein möchte. Mit außerordentlicher Zähigkeit und Stetigkeit hat sich der Bauhaus-Stil in den modernen Stadtbildern durchgesetzt, ein Vorgang, der weit über die Epoche der Weimarer Republik hinausgeht. Von Anfang an waren Bauhaus-Bewegung und Bauhaus-Stil architekturbezogen. Der Gründer und erste Leiter, Walter Gropius, war Architekt, ebenso wie Mies van der Rohe, der das Bauhaus, das 1925 nach Dessau verlegt wurde, in den späten zwanziger Jahren übernahm und bis zu dessen Auflösung 1934 leitete. Die Architektur war nicht nur die Basis, sondern die geistige Mitte der anderen Künste. Insofern bestand ein entscheidender Unterschied zum Jugendstil. Dessen «Lineatur» drängte sich der Architektur auf; sie war zwar architekturbezogen, aber nicht architekturgezeugt, ihr Ursprung lag in der «freien» Zeichnung. Die «Lineatur» des Bauhaus-Stils dagegen erwuchs aus der Architektur, genauer: der Architekturzeichnung. Diese «Lineatur» ist nicht dekorativ «aufgesetzt», sondern Subli-

mierung gegenständlicher Gebundenheit. In diesem Zusammenhang sei erneut darauf verwiesen, daß in der Epoche zuvor die Begründer des malerischen Expressionismus Architekturstudenten waren, denen die Architektur keine Möglichkeit zur Ausprägung ihres Stils zu bieten schien.

Ganz anders die Künstler des Bauhauses, denen die Architektur als höchste Möglichkeit in gleichsam nüchtern-sakralem Lichte erschien. Die anderen Künste, Malerei und Bildhauerei, wurden von der Architektur nicht in dekorativ verstandenen Dienst genommen wie in der Gründerzeit, sondern strukturell und funktional verwandelt. Nicht zufällig wird das Schlagwort von der «Neuen Sachlichkeit» zunächst für die bildenden Künste geprägt. Hier, wie schon im Expressionismus, sind sie der Literatur um ein kleines voraus. Geometrische Formen sind die Netze, in denen Wirklichkeit eingefangen wird. Nicht nur die Landschaft, auch der Mensch wird auf geometrische Formen zurückgeführt. Diese Reduktion ist Erstarrung und neue Bewegung zugleich. Das zeigen insbesondere die Bilder Oskar Schlemmers, in denen das Figurative eingespannt ist zwischen das Statisch-Architektonische und das Dynamisch-Balletthafte. Die Farben werden ebenfalls reduziert, gewinnen aber gerade dadurch eine neue Verbindlichkeit, nachdem die Übersteigerung des Expressiven im vorangegangenen Jahrzehnt zu einer Inflation auch der Farbigkeit geführt hatte. An diesem Vorgang sind neben ehemaligen Expressionisten Maler wie Alexander Kanoldt, Carl Hofer und Georg Schrimpf beteiligt. Paul Klee bildet insofern eine Ausnahme, als bei ihm das Geometrische und Funktionale nie rein in Erscheinung tritt, sondern immer mit dem Skurrilen, Zweckfreien, Zweckbefreiten kontrapunktiert wird. Klee zeichnet und malt, wie Morgenstern gedichtet hatte.

Neben einer derartigen Freisetzung des zeittypischen Stils begegnet am anderen Ende der Skala eine Bindung, die über das rein Gesellschaftliche hinaus bis zum Parteipolitischen gehen konnte. Diese Bindung wird auf zweierlei Weise vollzogen. Erstens bedient man sich der «Sachen» selber, indem man sie zunächst auf die schiere Linie reduziert, dann aber diese Linien, den politischen Zielsetzungen entsprechend, karikaturistisch verzerrt. Das ist die Verfahrensweise von George Grosz, dessen Spiegelbilder der zwanziger Jahre eben darum so exakt sind, weil sie als Zerrbilder dargeboten werden. Grosz leistet eine umfassende Zeitkritik durch Summierung von Details. Über Grosz hinaus gehen Otto Dix und Max Beckmann, der erste durch Übernahme der Technik alter Meister, der zweite durch verhärtende Modifikation expressionistischer Elemente. Sie begnügen sich nicht mit der Karikatur, sondern wenden diese zurück in die große Form des Gemäldes. Beide, Dix und Beckmann, zeigen eine auffallende Neigung zum Triptychon. Zeitkritik wird durch die bildhafte Vergegenwärtigung einer «Summe» gegeben, in welcher die Details von vornherein ihren festen Platz angewiesen bekommen. Die Reali-

tätsversessenheit zeitigt dabei nun gerade bei Dix und Beckmann immer wieder Einbrüche des Phantastischen. Das steht im Gegensatz zur Freisetzung in der Art Klees und findet am ehesten im literarischen Bereich seine Entsprechungen, etwa in der Prosa Ernst Jüngers. Die Bilder von Dix und Beckmann sind nicht etwa Dokumente der Auslieferung an das Irrationale, sondern ganz im Gegenteil Versuche, das Irrationale abzufangen, in Form überzuführen. Die Bindung kann zweitens dadurch erreicht werden, daß man sich nicht nur den «Sachen» zuwendet, sondern sie zugleich als künstlerisches Material benutzt. Dieses Verfahren, von den Dadaisten inauguriert, um den nach ihrer Meinung sinnlosen Gegensatz zwischen Kunst und Leben ad absurdum zu führen, wird zum Kunstmittel, das auf Veränderung des Daseins zielt. Die in der Collage-Technik latente Zeitkritik tritt in der Fotomontage offen zutage. John Heartfield entwickelt diese Technik im Dienste kommunistischer Propaganda bis zur Perfektion. Neben ihm wird George Grosz zum Idylliker.

Nicht nur das entsprechend der politischen Zielsetzung montierte stehende Bild entwickelt sich zu einer neuen Kunstform: das gleiche gilt von der Folge bewegter Bilder, die apparativ in Vergrößerung auf eine weiße Leinwand projiziert werden. Der Kinematograph war, als technische Neuerung, anfangs nur Jahrmarktsbelustigung gewesen. Das optisch Vorgeführte war nicht Selbstzweck, sondern verwies auf die Apparatur zurück, die diese Vorführung ermöglichte. Als aktuelle Ereignisse an die Stelle purer Bewegungsvorgänge traten, begann sich das Vorgeführte allmählich zu verselbständigen. Aus Situationen entwickelten sich Handlungsabläufe. Fiktionen traten hinzu, die den Anspruch erhoben, übertragene Wirklichkeit zu sein. Noch der phantastischste Stoff wahrte die Realitätsbindung, blieb Vorführung «sachlich» erfahrbarer und nachprüfbarer Vorgänge. Die zwanziger Jahre sahen einen außerordentlichen Aufschwung des Films, insbesondere in Deutschland. An die Materie gebunden, war der Film zugleich die immateriellste aller Künste, die die Materie im Akt der Vorführung buchstäblich verbrauchte. Man konsumierte Ersatz-Wirklichkeit, die sich, der unbefriedigenden politischen und ökonomischen Wirklichkeit wegen, als bessere Wirklichkeit präsentierte. Auch in dieser doppelten Einstellung zur Wirklichkeit kann man einen Ausdruck der zeittypischen Zerrissenheit sehen. Für die spezifische Dynamik des Films ist das ebenfalls möglich. Die flüchtig beschworene Bilderfolge kann in keinem Falle in ihrem zeitlichen Ablauf der empirischen Wirklichkeit entsprechen. Sie steht zu dieser Wirklichkeit in einem gleichsam kontrapunktischen Verhältnis, vor allem aber wird sie Verschiebungen und Verzerrungen unterworfen, die sowohl rhythmischer als auch perspektivischer Natur sein können.

Erst durch eigene Rhythmik und Perspektive, das heißt durch Schnittechnik und Kameraführung, wird der Film zur Kunst. Beides aber ließ sich mit dem Lebensgefühl der zwanziger Jahre müheloser zur Deckung bringen, als dies

bei anderen, alteingesessenen Künsten möglich war. Der Film ermöglichte den Ausdruck der zeittypischen Kräfte in außerordentlicher Spontaneität, da diese nicht von der Aktualität der Thematik abhing, sondern schon im künstlerischen Medium vorgegeben war. Der Film lief stumm ab. Von einem Gesamtkunstwerk, wie es einer hochtechnisierten Welt entsprechen würde, kann also zunächst nicht die Rede sein, so sehr der Film auch in dieser Hinsicht als Substitut gelten darf. Der Film ist Kunst für alle. Sein Genuß ist erschwinglich. Sein Erfolg hängt nicht zuletzt davon ab, daß er, was sein Publikum betrifft, Privilegien abbaut. Der Film ist eine Sache der Öffentlichkeit, ist, politisch gesprochen, republikanisch. Das darf nicht übersehen werden, will man den Aufschwung des Films in den zwanziger Jahren verstehen. Die Erfindung des Tonfilms rückt dann das Gesamtkunstwerk für jedermann in greifbare Nähe. Die Möglichkeit, Filme an jedem gewünschten Ort vorzuführen, fördert die Breitenwirkung. Sie ist nicht nur sozialer, sondern auch regionaler Art. Damit werden auch für die Provinz Maßstäbe gesetzt. Die Impulse gehen nach wie vor von der Hauptstadt Berlin aus, aber sie sind auf Grund der besonderen Produktions- und Reproduktionsbedingungen des Films buchstäblich allerorts präsent. Das Fernsehen hat diesen Vorgang nur perfektionieren, nicht aber anreichern können. Die Möglichkeiten unmittelbarer politischer Beeinflussung durch den Film wurden schon in der Weimarer Republik erprobt, allerdings erst im Dritten Reich konsequent ausgeschöpft.

Außerhalb des Politischen ergab sich für den Tonfilm die Möglichkeit, eine Kunstform zu vereinnahmen, die ebenfalls als typisch für die Weimarer Republik gelten darf: die Revue. Jede Epoche kennt Formen übersteigerter, zweckfreier Darbietung auf dem Theater. Die zwanziger Jahre dürfen insofern als absoluter Höhepunkt gelten, als hier zugunsten einer überzüchteten Ersatzwelt die letzten Bindungen an Epoche und Epochenkritik aufgegeben wurden, wie sie die Operette Offenbachs, ja selbst die Große Oper des 19. Jahrhunderts noch aufrechterhielten. Die Revue diente dem rein sinnlichen Genuß und stellte damit ein Gegengewicht gegen eine ihrer Häßlichkeit wegen nicht mehr «genießbare» Welt dar. Brechts Kritik des kulinarischen Theaters, die auf der Theatersituation der zwanziger Jahre basiert, ist bekannt. Allerdings übersieht Brecht um der Polemik willen verschiedenes. Die Revue der zwanziger Jahre, die schöne Menschen in schönen Räumen arrangiert und sie nach fast mechanischen Gesetzen darin bewegt, liefert zwar Illusionen, doch will sie damit keineswegs die Realität verdecken. Zeitkritik liegt ihr fern. Die Summe der Illusionen wird so dargeboten, daß an deren illusionärem Charakter nicht der geringste Zweifel bestehen kann. So ist die Revue nicht eigentlich «kulinarisch», da sie nur Schau-Gerichte bietet und nährende Zwecke nirgends vorschützt. Wie beim Film erfolgt bei der Revue ein rasender Selbstverschleiß. Eben darum konnte sich der Film der Revue mühelos bemächtigen. Literarische

Parallelen lassen sich in den zahlreichen Reisereportagen der Epoche aufspüren.

Die Verbindung von Revue und Film vollzog sich im Zeichen der Musik. Die Musik nimmt unter den Künsten der zwanziger Jahre eine Sonderstellung ein. Man geht kaum fehl in der Annahme, daß sie auch da latent vorhanden ist, wo man sie nicht ohne weiteres vermutet. Die Lyrik birgt häufig, etwa bei Brecht, bänkelsängerische Elemente, und der Roman, stamme er von Thomas Mann, Musil, Broch oder Döblin, bedient sich sinfonischer Strukturen. Selbst der Stummfilm, der noch auf zugeordnete Musik verzichten muß, ist «musikalisch» durchrhythmisiert. Gerade bei ihm ist der Äquivalenzcharakter besonders eindringlich. Man könnte seine Bildsequenzen als synkopenreich bezeichnen und ihn in Parallele zu der Musik setzen, die in den zwanziger Jahren zum durchschlagenden Erfolg kommt: zum Jazz. Die Zerrissenheit der Epoche fand im Jazz ihren musikalischen Ausdruck. Zugleich gelang es dem Jazz, die auseinanderfallenden Elemente zwingend in eine einheitliche zeitliche Abfolge zu binden. Führende Komponisten wie Kurt Weill und Paul Hindemith öffneten sich sofort dem Einfluß des Jazz und verarbeiteten ihn sinfonisch und konzertant. Die Neigung des Jazz zu Formsprengung und Improvisation stieß auf spontane Zustimmung. Auch stand die Verwendbarkeit dieser Musik als Tanzmusik außer Frage, wenn dabei auch gefällige Ausgleiche nötig waren, die – schon in den zwanziger und nicht erst in den dreißiger Jahren – den modifizierten Jazz allzu oft in die Nähe einer seichten Salon- und Caféhausmusik rückten. Schließlich kam der Jazz der Neigung zum Irrationalen entgegen, die wir als untergründige Gefahr der Epoche kennengelernt hatten.

Mit dem zu Tanz- und Unterhaltungszwecken modifizierten Jazz hängt aufs engste der Schlager zusammen, der in der Weimarer Republik eine Blütezeit erlebt, die 1933 jäh unterbrochen wird. Versteht man den Schlager als Tanzlied, so liegen die Gründe für seinen Erfolg offen zutage. Im Tanzlied, einer der ältesten Formen von Dichtung überhaupt, prägt sich das spezifische Zeitgefühl einer Epoche besonders deutlich aus. Das Tanzlied der Weimarer Republik ist von spätzeitlicher Skepsis erfüllt. Das im Augenblick des Tanzes provozierte Zusammengehörigkeitsgefühl zerfällt sofort wieder in zahllose Bereiche individueller Isolation. Hingabe und Kritik an dieser Hingabe ereignen sich simultan. Der Schlager als Tanzlied bringt die Zerrissenheit der Epoche auf die einfachste, zwingendste Formel. Das gilt nicht nur für die Komponisten, sondern auch für die Textdichter. Diese entwickelten durch Verwendung grotesker Motive und Situationen, die sich bis zu absurden Reimspielereien dadaistischer Provenienz steigerten, einen spezifischen Schlagerstil. Er wurde vom literarischen Song gespeist, wirkte aber auch auf ihn zurück. Die Revue bediente sich des Schlagers wie des Songs. Auch die politische Verwendung konnte nicht ausbleiben. Das beweisen die Song-Spiele

Brechts. Brecht fand in Weill einen kongenialen Komponisten, der die Möglichkeiten von Jazz und Schlager voll ausschöpfte. Schließlich spielt die Verbreitung durch technische Medien eine entscheidende Rolle: Schallplatte und Rundfunk werden zu den wichtigsten Trägern der Schlager-Kultur der Epoche. Man kann nicht umhin, hier von einer Kultur zu sprechen, wenn man vielleicht auch nur bereit ist, den Terminus «Kultur» in Analogie zu bakteriologischen Vorgängen gelten zu lassen.

Insgesamt ist der durch die neuen Medien Film, Rundfunk und Schallplatte mitbedingte atmosphärische Wandel größer als jeder epochale Wandel zuvor. Von diesen Veränderungen her muß man auch die Literatur der Weimarer Republik ins Auge fassen. Das Insistieren auf dem rein Literarischen nützt wenig. Zwar hat Willy Haas recht, wenn er sagt, Berlin habe literarisch zwischen 1920 und 1930 nichts Neues hervorgebracht, sondern nur die Resultate vorangegangener Entwicklungen genossen[2]. Aber das ist nicht so wichtig wie die Tatsache, daß sich diese Resultate in einer radikal gewandelten Atmosphäre einstellten. Man suchte und fand Distanz zur Literatur als Literatur. Der Ästhetizismus der Jahrhundertwende, der selbst in der proklamatorischen Intensität des Expressionismus noch wirksam war, wurde endgültig abgebaut. Die Literatur verstand sich nicht mehr, wie noch im wilhelminischen Zeitalter, als eine Totalität, die eine Entsprechung zur Totalität des Daseins schlechthin darstellt, sondern als eine Kraft unter anderen Kräften. Wo sie den Mut zum großen Werk bewahrte, lieferte sie in diesem immer ein Stück Welt, das nicht mit der gleichen Entschiedenheit von der empirischen Wirklichkeit abgelöst war wie in früheren Epochen. Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* und Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* sind die erlesensten Beispiele dafür. Damit vollzog sich eine Annäherung der Literatur an die Politik, die weit über die puren Beteuerungen der Expressionisten hinausging.

Das läßt sich am Zeitschriftenwesen der Weimarer Republik ablesen. Zeitschriften mit ästhetischen Zielsetzungen, oder vorsichtiger formuliert: Zeitschriften, in denen die Epoche ihr Lebensgefühl ästhetisch auszudrücken versucht, fehlen ganz oder setzen sich, wie die *Neuen deutschen Beiträge* Hofmannsthals, nicht durch. Weder der Zeitschriftentypus der Jahrhundertwende noch der des Expressionismus hält sich oder findet Nachfolge. Wo ältere Zeitschriften wie *Die Neue Rundschau* oder *Die Aktion* weiterbestehen, wandeln sie ihren Charakter. Typisch werden nun Blätter von sehr ausgeprägtem Mischcharakter. Nicht nur das ausgeformte Literaturprodukt beansprucht Interesse; jede Neuigkeit, ganz gleich aus welchem Sektor des öffentlichen Lebens sie stammt, wird wichtig. Neben die Literaten treten nicht nur, wie dies bereits in expressionistischen Zeitschriften der Fall war, die Politiker, sondern auch die Berühmtheiten von Presse, Sport und Film. Die Wendung von streng gewahrter Exklusivität zu radikaler Öffentlichkeit ist durchgrei-

fend. Dadurch verliert zwar die Literatur an spezifischem Gewicht, gewinnt aber an allgemeiner Anteilnahme. Auch das ist republikanisch, mehr noch: das sollte eine republikanische Literaturtradition begründen. Die wichtigsten republikanischen Zeitschriften sind *Das Tagebuch* und *Der Querschnitt*. Beiden Zeitschriften ist die gleiche außerordentliche Spannweite der Themen sowie der Mitarbeiter gemeinsam. Beide haben das ausgesprochene Ziel, die Epoche in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Dieses Erfassen wird doppelseitig verstanden: als Spiegelung sämtlicher Vorgänge, die das Interesse der Öffentlichkeit auf sich zu ziehen vermögen, und als Beeinflussung eben dieser Öffentlichkeit durch entsprechende Aufbereitung der Spiegelungen.

Das Tagebuch wurde 1920 von Stefan Großmann gegründet, 1922 trat Leopold Schwarzschild als Mitherausgeber hinzu, ab 1927 zeichnete er allein verantwortlich. Die politische Richtung war dezidiert republikanisch. Schärfe der Kritik schlug im *Tagebuch* nie in jene richtungslosen Negationen des Bestehenden um, die andernorts an der Tagesordnung waren und das Ende der Weimarer Republik mit herbeiführten. Es lag im Zuge der Zeit, daß sich die literarischen Beiträge mit den Jahren verringerten und die politischen und ökonomischen Erörterungen immer breiteren Raum einnahmen. Aber auch sie blieben bis zum Ende der Zeitschrift im Jahre 1933 einem Stil verpflichtet, dessen gemeinsamer Nenner die Vernunft war. Sie band die Äußerung jedes einzelnen Mitarbeiters, sie bewirkte, daß die tagebuchartigen Notizen fast aller führenden Autoren tatsächlich zum «Tagebuch» der Epoche insgesamt wurden, wie es der Titel der Zeitschrift versprach. Einheit in der Vielheit ist auch die Signatur des *Querschnitts*. Auch hier stellt bereits der Titel ein Programm dar. *Der Querschnitt*, 1921 als Jahrbuch der Berliner Galerie Paul Flechtheim ins Leben gerufen und 1924 in eine Zeitschrift umgewandelt, wurde von Hans von Wedderkop herausgegeben. Wedderkop will, wie er in schnodderigem Tone anmerkt, «das Heterogenste aufeinanderbolzen»[3], denn nur so lasse sich die Gegenwart fassen und verstehen. Nicht nur soll ein «Querschnitt» durch sämtliche Bezirke und Schichten des modernen Lebens gelegt werden, um das «Heterogenste» ans Tageslicht zu bringen – im Heterogenen wird die Grundstruktur der Zeit gesehen; darin unterscheide sie sich von anderen, einheitlicher gefügten Epochen. Die Formel von der Zerrissenheit erscheint hier ins Positive gewendet. An den zahlreichen Schnittstellen und Schnittpunkten kann Kritik ansetzen. Die Epoche der Weimarer Republik wird eben ihres Mischcharakters, ihrer «Zerrissenheit» wegen zum kritischen Zeitalter schlechthin. In der Kritik ist es, wie *Das Tagebuch* und *Der Querschnitt* beweisen, aufgehoben. Das gilt in doppeltem Sinne: als Bewahrung des eigenen Bildes für künftige Zeiten, aber auch als Selbstverzehr, Selbstauflösung, ja Selbstzerstörung.

Nicht nur im Medium der Zeitschrift wird der Raum der Literatur aufge-

brochen, «öffentlich» gemacht. Die Republik selbst sieht es als ihre Aufgabe an, der Literatur eine Rolle in der Öffentlichkeit zuzuweisen und sie aus einer politischen Unverbindlichkeit zu befreien, in die diese nicht zuletzt durch die ungedeckten und uneingelösten politischen Beteuerungen der Expressionisten geraten war. Vor allem Preußen als Kernland der Sozialdemokratie tut sich rühmlichst hervor. Im Jahre 1926 gliedert es der altehrwürdigen Preußischen Akademie der Künste eine «Sektion für Dichtkunst» an und verleiht damit – erstmalig in der deutschen Geschichte – der Literatur staatlich-institutionelle Repräsentanz. Dem tut die Tatsache keinen Abbruch, daß, historisch gesehen, die Bemühungen um die Gründung einer literarischen Akademie bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen, und daß, zeitgeschichtlich gesehen, die «Sektion für Dichtkunst» nur von kurzer Lebensdauer war. Inge Jens hat aus genauer Aktenkenntnis heraus darüber berichtet[4]. Die symbolische Geste zählt in diesem Zusammenhang mehr als das faktisch Erreichte oder, anders gewendet, das den Zeitumständen nach nicht zu Erreichende. Es war der Wille des Staates, daß die neue akademische Sektion wirklich für das Gesamt der deutschen Literatur repräsentativ sei. Das hieß nun aber zugleich, daß man auch den Autoren Sitz und Stimme zu geben bereit war, die innerlich der Republik fernstanden, ja ihr feindlich gesinnt waren. Das parlamentarische Dilemma fand im literarischen Dilemma seine nicht minder deprimierende Fortsetzung.

Der Konflikt, der bereits bei der Zusammensetzung der «Sektion für Dichtkunst» angelegt wurde, schwelte zunächst untergründig, flammte aber bald offen auf. Dabei entzündete er sich interessanterweise nicht an offen vorgetragenen politischen Meinungsverschiedenheiten, sondern an unüberbrückbaren Gegensätzen des literarischen Herkommens und Selbstverständnisses. Großstädtisch-zivilisatorisch orientierten Autoren wie Heinrich Mann und Alfred Döblin standen Autoren gegenüber, in denen sich Herkunft aus der Provinz mit einem antizivilisatorischen Affekt von äußerster Heftigkeit verband, etwa Erwin Guido Kolbenheyer und Emil Strauß. Eigenbrötler und Querköpfe wie Hermann Stehr und Arno Holz schürten die Konflikte. Ausgleichende Kräfte wie Thomas Mann kamen dagegen kaum zum Zuge. Das Selbstverständnis als «Schriftsteller» war mit dem Selbstverständnis als «Dichter», wie es gerade von den regional gebundenen Romanciers, aber auch von einem ganz anders gearteten Autor wie Döblin mit Fanatismus verfochten wurde, unvereinbar, ja nicht einmal versöhnbar im Sinne gegenseitigen Sichgeltenlassens. In diesem Konflikt war, wie sich in der Folge herausstellen sollte, die Spaltung in Exilliteratur einerseits, faschistische Literatur verschiedenster Sättigungsgrade andererseits in ihrer ganzen Schärfe angelegt. So signalisiert selbst die bedeutendste literaturpolitische Tat der Weimarer Republik, nämlich die Gründung der «Sektion für Dichtkunst» in Berlin, die Katastrophe des Jahres 1933.

ZWEITES KAPITEL

Essayistische Prosa

In der Literatur der Weimarer Republik dominiert die Prosa. Das war, wie einleitend skizziert wurde, eine notwendige Reaktion auf die lyrischen Exzesse des Expressionismus. Innerhalb der Prosa wiederum kommt der nichtfiktiven Prosa höhere Bedeutung und wohl auch höherer Rang zu als der fiktiven. Das entspricht in etwa den literarischen Verhältnissen in der Ära Bismarcks und darf als charakteristisch für Epochen gelten, in denen ein neues politisches System – wie das Kaiserreich dort und die Republik hier – etabliert und von der Literatur kritisch oder affirmativ gespiegelt wird. Wie in der Ära Bismarcks ist auch in der Weimarer Republik die nichtfiktive Prosa nicht ausschließlich essayistisch. Aber sie wird auch nicht primär von der Geschichtsschreibung vertreten und getragen, wie dies in den Jahren nach 1871 der Fall war. Im Gegenteil: der Erste Weltkrieg hatte den Glauben an die Geschichte und einen möglichen in ihr verborgenen Sinn aufs schwerste erschüttert, wenn nicht gar zerstört. Geschichtsschreibung war infolgedessen nur noch unter negativen Vorzeichen möglich.

Im Zusammenhang mit einer derartigen Geschichtsfeindlichkeit ist der außerordentliche Erfolg zu verstehen, den *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22) von Oswald Spengler (1880–1936) im fraglichen Zeitraum errang. Spenglers großangelegte Geschichtsmorphologie, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg im wesentlichen abgeschlossen war, wurde erst nach dessen Ende als wissenschaftliche Bestätigung ureigener Daseinserfahrungen rezipiert. Der Zusammenbruch des Kaiserreichs und damit des «alten» Europa ließ sich mühelos als Ende eines Kulturkreises im Spenglerschen Sinne lesen. Die optimistisch-utopischen Impulse, die an der Geschichtsschreibung der Ära Bismarcks bestechen, fehlen bei Spengler ganz. An ihre Stelle ist ein tiefgreifender Kulturpessimismus getreten, der sich auf die politische Entwicklung der Folgezeit hemmend auswirkte. Während die großen Prosaisten nach 1871 dem Kaiserreich Schützenhilfe leisteten, beziehen viele Prosaisten nach 1919 eindeutig Frontstellung gegen die Weimarer Republik, und zwar unabhängig von ihrer jeweiligen politischen Position. Hellmut Diwald hat sich zurecht gegen die weitverbreitete Neigung gewandt, der «zersetzenden» Literatur politische Schuld anzulasten, hat aber zugleich betont, daß gerade die Literatur der jungen Republik gegenüber alles andere als «Kinderpflege» geleistet habe[5]. Nicht zuletzt an dieser mangelnden Pflege sei die Weimarer Republik in einem tieferen, politisch oder ökonomisch nicht faßbaren Sinne zugrunde-

gegangen. Wenn einleitend gesagt wurde, daß die Literatur der Weimarer Republik auch dort, wo sie sich progressiv gab, Produkt einer Reaktion war, so zeigt sich nun, daß diese Reaktion auf fatale Weise auch die progressive Substanz aufzuzehren vermochte, daß sie totaler war, als die in ihr Befangenen ahnen konnten.

Das sind düstere Aspekte. Aber sie bestimmen nicht allein das Bild. Es gibt auch Prosaisten, die sich mit Entschiedenheit, ja Leidenschaft für das neue politische Gebilde einsetzen. Allen voran sind Heinrich und Thomas Mann zu nennen. Ihr Engagement für die Weimarer Republik ist aus mehreren Gründen wichtig und merkwürdig. Auf biographischer Ebene verringern sich durch dieses Engagement die Differenzen, die zwischen den beiden Brüdern bestanden und während des Ersten Weltkriegs noch weiter aufgebrochen waren. Auf literarischer Ebene bedeutet es, daß beide nun nicht mehr ausschließlich Erzähler sind, sondern von Roman und Novelle energisch zu unmittelbarer Zeitkritik übergehen. Keineswegs geben sie ihre erzählerische Produktion auf, aber sie tritt gegenüber den zahlreichen zeitkritischen Äußerungen etwas in den Hintergrund. Auf epochaler Ebene werden durch die schriftstellerische Tätigkeit der Brüder Mann zwei Zeitalter miteinander verknüpft, und zwar über das expressionistische Jahrzehnt hinweg, das auf sie nicht abfärbte und in dem sie keine Spur hinterließen. Zwei große Erzähler des wilhelminischen Zeitalters werden zu großen Prosaisten der Weimarer Republik: damit stiften sie Tradition, eine Tradition, deren Wurzeln tiefer liegen, als es im Banne der politischen Tagesgeschäfte nach 1919 sonst der Fall zu sein pflegte. Das wird besonders deutlich im Vergleich mit der zeitkritischen Prosa Döblins, der eine derartige Dimension weitgehend fehlt. Dieser Brückenschlag zwischen den Epochen sollte, wie hier vorwegnehmend gesagt sei, nicht der einzige bleiben. Als zeitkritische Prosaisten stellen die Brüder Mann in der letzten Phase ihres Schaffens auch noch die Verbindung zu den beiden deutschen Republiken her, die sich nach 1945 auf dem Territorium der 1933 zugrundegegangenen Weimarer Republik bildeten. Diese Spätschriften zehren auf gleiche Weise aus der zwischen 1919 und 1933 publizierten Prosa wie diese aus der allem zugrundeliegenden wilhelminischen Erzählsubstanz.

Im Rahmen des wilhelminischen Zeitalters sind weder Heinrich noch Thomas Mann als Essayisten von Bedeutung. In total veränderter Zeitlage enthüllen sich die Gründe dafür. Nicht der freischwebende Essay war die ihnen vorgegebene wahlverwandte Form, sondern das auf die jeweilige Tagessituation bezogene Prosastück, das aber immer eingebunden blieb in ein umfassendes, übergreifendes, epochenverbindendes Zeitbewußtsein. Als Meister dieser literarischen Form hatten die Brüder Mann nicht ihresgleichen. Jeder der beiden legt in der Epoche der Weimarer Republik drei bedeutende Prosasammlungen vermischten Inhalts vor. Dabei zeigt eben dieser «vermischte» Inhalt, daß hier

nicht nur epochal-chronologisch Brücken geschlagen, sondern auch unter dem Aspekt des Tages sämtliche Daseinsbereiche umspannt werden. Heinrich und Thomas Mann gerieten nie so stark in den Bann der Tagespolitik, daß sie darüber ihr vitales Interesse an der Literatur als Literatur verloren hätten. So werden neben politischen Themen gleichgewichtig literarische Themen erörtert. Aber gerade diese sind politisch eingefärbt. Literatur erscheint – und das weist zurück auf das Wesen eben dieser Prosa – als vornehmste Form der politischen Äußerung. Daß diese Tendenz insgesamt bei Heinrich Mann stärker ausgeprägt ist als bei Thomas Mann, bedarf vom Naturell beider her keiner näheren Begründung. Auch signalisieren es die beiden großen literarischen Essays, die, im wilhelminischen Zeitalter entstanden, späterhin Aufnahme in die während der Weimarer Republik veröffentlichten Prosasammlungen fanden: Heinrich Manns Choderlos de Laclos-Essay von 1905 und Thomas Manns Fontane-Essay von 1910. Selbst wo Thomas Mann ein politisches Thema abhandelt und Heinrich Mann, gleichzeitig, ein literarisches, bleibt die Dominanz der Politik bei dem älteren der Brüder gewahrt: dafür sprechen im Kriegsjahr 1915 Thomas Manns *Friedrich und die große Koalition* und Heinrich Manns *Zola*. Auch diese Arbeiten gehen in die späteren Sammlungen ein, nicht mehr nur Signal, sondern schon unverrückbare Substanz.

Heinrich Mann veröffentlicht an der Wende vom Kaiserreich zur Republik seine erste Prosasammlung *Macht und Mensch* (1919). Veröffentlichen heißt hier tatsächlich: vor die Öffentlichkeit treten, als Autor eine öffentliche Funktion wahrnehmen. Diese Sammlung ist nicht weniger, will, zukunftheischend, nicht weniger sein als ein Programm. Schon in diesem Band erörtert Heinrich Mann das Verhältnis von «Kaiserreich und Republik» (so der Titel eines Essays) und überführt radikale Kritik an der Vergangenheit in den ebenso radikalen Entwurf einer besseren Zukunft. Diese Zukunft begleitet er dann kritisch in den Arbeiten, die, als Chronik wie als Summe, unter dem Titel *Sieben Jahre* (1929) veröffentlicht werden. Summe schlechthin in der politischen Substanz wie in der literarischen Qualität ist der Band *Geist und Tat* (1931), dem, Verstreutes sammelnd, der Band *Das öffentliche Leben* (1932) nur noch als Nachlese folgt. Thomas Mann setzt mit *Rede und Antwort* (1922) ein. Das Dialogische hat den Vorrang vor dem Imperativen, wie der ältere Bruder es pflegt. So kann denn Thomas Mann seine zweite Prosasammlung zurecht unter dem programmatisch-privaten Titel *Bemühungen* (1925) vorlegen, darin die Studie «Von deutscher Republik», die 1922 entstand. *Die Forderung des Tages* (1930) lautet der letzte Titel dieser Dreier-Reihe. Der dialogische Charakter bleibt gewahrt: denn immer geht es auch um Forderungen *an* den Tag, die der Schriftsteller, nun nicht mehr nur Kritiker, sondern auch schon Lehrmeister, zu stellen hat. Dieser politisch-pädagogische Zug wird sich bei Thomas Mann nach 1933 noch verstärken und verschärfen.

Die Prosa von Heinrich und Thomas Mann aus den Jahren 1919 bis 1933 läßt sich als fortlaufender kritischer Kommentar zur Entwicklung der Weimarer Republik lesen. Auch wo es nicht direkt um Politik geht, bezieht die jeweilige Äußerung ihre Impulse aus der tagespolitischen Situation. Die Synchronisation von Autor und Epoche darf als vollkommen gelten. Das zeigt sich besonders dann, wenn man die zeitkritische Prosa der Brüder Mann nach 1933 ins Auge faßt: sie verläuft auf Grund der Spaltung der deutschen Literatur gleichsam kontrapunktisch, oder anders gewendet: wortwörtlich «gegen die Zeit». Eine derartige Prosa «gegen die Zeit» gab es, funktional gesehen, auch schon während der Weimarer Republik. Daß sie nicht von Autoren stammen konnte, die sich als Republikaner bekannten, versteht sich von selber. Sie muß aber auch nicht von renitenten Monarchisten herrühren, wie es nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs denkbar wäre. Schreiben «gegen die Zeit» kann seine Wurzeln in totaler Ablehnung aller politischen und geschichtlichen Kategorien haben, mehr noch: es kann von einer Geschichtsschreibung im Stile Spenglers wesentliche Impulse beziehen. Gerade eine politisch so brisante Epoche wie die Weimarer Republik wird mit Notwendigkeit eine derartige Gegenhaltung provozieren. Dabei spielen nachwirkende Elemente des Expressionismus ihre Rolle, oder anders gewendet: Literatur schlechthin wird gegen Leben, zumal gegen politisches Leben, gesetzt. Wortführer dieser Gegenhaltung ist Gottfried Benn.

Auch die Prosa von Gottfried Benn macht nach 1919 eine Wandlung durch. Sie löst sich – und darin, aber nur darin, läßt sich Benn mit den Brüdern Mann vergleichen – aus dem Bereich der Fiktion, sie stößt die fiktiven Elemente, die ihr anfänglich beigemischt waren, ab und kommentiert nun unmittelbar die Epoche. Aber es ist ein Kommentar, dem es um Negation seines Gegenstandes zu tun ist. Diese Negation umgreift nicht nur das politische Leben, sondern auch, ja vorzugsweise die Literatur, in der sich dieses politische Leben kritisch zu artikulieren versucht («Saison», 1930). Entscheidende Denkanstöße kommen nicht nur von Spengler, dem Historiker, sondern auch von Lange-Eichbaum, dem Psychiater: Geschichte wird morphologisch abgewertet. Kunst – als Krankheitsprozeß – biologisch aufgewertet. Benn entwickelt eine «hyperämische Theorie des Dichterischen» («Zur Problematik des Dichterischen», 1930) und stellt sie in den weiteren Zusammenhang der modernen Naturwissenschaft und Medizin. In ihr – und nicht in der Literatur – spiele sich, so argumentiert Benn, alles Erregende ab, werde die Mutation des Menschen, die sich gegenwärtig vollziehe, am fesselndsten formuliert, verbindlicher jedenfalls als in der Dramatik und der Novellistik («Der Aufbau der Persönlichkeit. Grundriß einer Geologie des Ich», 1930). Das wird mit einem melancholischen Ingrimm vorgetragen, der vom verbissen vernünftigen Stil der Brüder Mann weltenweit absticht. Schon im Nachwort zu den *Gesammelten*

Schriften von 1922 hatte dieser Ingrimm seinen ersten Kulminationspunkt erreicht.

Die Brüder Mann und Gottfried Benn als zeitkritische Prosaisten: in ihnen stimmen sich ältere Literaturphasen in Position und Negation auf eine neue Epoche ein. Die neue Epoche bringt aber auch neue Autoren hervor, denen es nicht auf derartig eindeutige Weise um Rechtfertigung oder Abrechnung geht, die nicht nur den fördernden oder zerstörenden Kommentar wollen, sondern ein neues Weltverständnis und als dessen Medium eine neue Form der Prosa. Rückgriffe auf Stilbestände des wilhelminischen Zeitalters und des expressionistischen Jahrzehnts verbieten sich schon auf Grund der Generationslage. Während bei den älteren Autoren die Erfahrung des Ersten Weltkriegs einen bereits voll ausgeprägten Stil nur modifiziert, darf bei den jüngeren Autoren diese Erfahrung als unmittelbar stilprägend gelten. Sie ist die einzige Voraussetzung, mit der sie in das literarische Leben der Weimarer Republik eintreten, oft auch ihr einziges Material. Zugleich bedingt diese Erfahrung eine politische Vorentscheidung, die der literarischen Produktion die Richtung weist. In den Leerraum, der durch den Verzicht auf jede mögliche Fiktion entsteht, tritt die Tendenz. Diese wiederum prägt den Stil. Die stilistische Skala der Literatur der Weimarer Republik läßt sich darum aufs exakteste an der nichtfiktiven Prosa bestimmen, und zwar auch dann, wenn man völlig vom tagespolitischen Schrifttum absieht, das sich wie eh und je auf mittlerer Ebene mit entsprechendem Ausschlagwinkel nach beiden Seiten hin bewegt, also zwischen reiner Dokumentation und schierer Polemik die Beeinflussung der Meinungsbildung im jeweils eigenen Sinne versucht.

Verzicht auf Fiktion heißt aber auch, daß die Autoren in besonders hohem Maße auf ihre eigene Substanz zurückgeworfen werden oder doch wenigstens auf die Substanz ihrer Epoche. Misch- und Zwischenformen autobiographischer Natur haben ihre große Stunde: das Tagebuch, der Reisebericht, die Reportage. Auch wo der autobiographische Charakter in Abrede gestellt wird, vorzugsweise bei der Reportage, ist er unübersehbar. Egon Erwin Kisch, dessen Werk als symptomatisch gelten darf, beteuert unermüdlich seine «Objektivität», kann aber doch nirgends vergessen machen, daß es das eigene Ich ist, das reportierend die Objekte bündelt. Neben dem additiven Verfahren findet sich das selektive: die Glosse, die Anekdote, der Aphorismus kommen zu neuen Ehren. Auch hier ist das Ich am Selektionsprozeß beteiligt. Paradoxerweise verweist nun aber gerade das Ausklammern des vordergründig Autobiographischen darauf, daß hier höchst individuelle Denkformen wasserzeichengleich erkennbar sind. Darin liegt eine ganz andere «Objektivität», für die das Werk eines anderen symptomatischen Prosaisten der Epoche, Walter Benjamin, zahlreiche Beispiele liefert. Die Sachen fallen an die Person zurück: so Kisch; oder aber die Sachen stehen auf der Person: so Benjamin.

Die angedeuteten Mittel und Möglichkeiten erscheinen voll ausgeprägt im Frühwerk von Ernst Jünger (geb. 1895). 1920 legt Jünger im Selbstverlag Aufzeichnungen «aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers» unter dem Titel *In Stahlgewittern* vor. Knappe Notizen, die sich Jünger als Frontoffizier unter dem unmittelbaren Eindruck der Kampfhandlungen machte, werden ausgearbeitet, mit Erinnerungen angereichert und zum zusammenhängenden Bericht gefügt, ohne daß durch diesen Prozeß ansatzweiser Literarisierung die Authentizität zerstört würde. Bereits die Notation während der Kampfhandlungen darf als ein Willensakt ohnegleichen gewertet werden, vollzogen im Bewußtsein, nur auf Grund dieses Materials in Zukunft ein gültiges Zeugnis über den Ersten Weltkrieg ablegen zu können. Da der Schreibende voll in die militärischen Aktionen eingebunden blieb, lag hier schon vom Ansatz her mehr vor als eine Reportage, nämlich die Dokumentation einer individuellen Erfahrung, die zugleich, epochal, für eine ganze Generation verbindlich war. Der Erfahrung ausgeliefert, vermag Jünger doch Distanz zu ihr zu gewinnen: schon früh zeichnet sich damit der exemplarische Rang Jüngers ab. Diese einmal gewonnene Distanz aber ließ sich über die ursprüngliche Notation und deren erste literarische Ausarbeitung hinaus wahren und variieren. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten legte Jünger sein Kriegstagebuch in einer Reihe von «Fassungen» vor. Jede dieser Fassungen rafft zusammen und erweitert zugleich. Dabei stehen die Fassungen, wie Ulrich Böhme nachgewiesen hat[6], jeweils in einem kontrapunktischen Verhältnis zur Zeitlage. Unermüdlich feilend und präzisierend, schreibt Jünger nicht nur gegen seine Kriegserfahrung, sondern auch gegen seine Epoche insgesamt an. Das steht, als literarisches Verfahren, über den grimmigen Reaktionen Benns, das ist ein doppelsinniger Akt der Wahrheitsfindung. Er macht das Tagebuch zu einem Zeitbuch, dessen jeweilige Vollendung in seiner Nichtvollendbarkeit gegründet ist. Denn die Erinnerung, eine denkende, nicht eine fühlende Erinnerung, arbeitet unablässig weiter am ursprünglichen Material. Das bewirkt in der «Progression» der Fassungen eine ständig wachsende perspektivische Tiefe der Texte.

Von dem Erstlingswerk *In Stahlgewittern* spalten sich schon früh andere Werke ab. Der immer aufs neue variierte Erfahrungsbericht setzt Elemente frei, die sich entweder dem Zug und Zwang des Ganzen nicht mehr fügen oder in andere literarische Bereiche ausschwingen. Zunächst unternimmt Jünger den Versuch einer Gesamtdeutung, dann den Versuch einer Fiktionalisierung; schließlich liefert er in zwei Akten radikaler Selektion detaillierte Ausschnitte aus dem umfassenden Bericht. Es verwundert nicht, daß die Selektion überzeugendere Ergebnisse liefert als die Ausweich- und Abweichbewegungen. Zumal die Gesamtdeutung *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) mißlingt. Der Titel ist ein Programm. Was das Tagebuch *In Stahlgewittern* ausspart,

alles Gefühlsmäßige, alles emotional Aufgetriebene, liefert der Deutungsversuch in überreichem Maße. Nicht mehr an die Faktizität der Kriegswelt zurückgebunden, deren Kenntnis vorausgesetzt wird, verliert die Deutung das Gleichgewicht. Extreme Erfahrungen werden zu exzessiven Gefühlen aufgebläht und geraten zu einer peinlichen Apologie des Krieges schlechthin. Dabei geben sich im Vokabular die Klischees verflossener Literaturphasen ein Stelldichein. Die zwingende optische Distanz, wie sie Jünger in den *Stahlgewittern* überzeugend praktiziert, degeneriert zu seelischer Identifikation mit dem Geschehen. Diese Gefahr wird in der Fiktionalisierung der Kriegserfahrungen, der Erzählung *Sturm* (1923), vermieden. Die psychischen Energien sind auf drei junge Frontoffiziere verteilt, die in den Pausen zwischen den Kämpfen die Vorkriegswelt erzählend reflektieren. Die klassische Erzählsituation Boccaccios, nämlich das Bewahren menschlicher Gesittung im Akt des Erzählens angesichts tödlicher Gefahr, erscheint bei Jünger in extremer Reduktion. Aber gerade diese Reduktion erlaubt den glaubwürdigen Rückgriff auf eine im Augenblick des Ezählens unwiederbringlich versinkende Welt.

Die Erzählung *Sturm*, die lange als verschollen galt und erst von Hans Peter des Coudres[7] aus einer Tageszeitung, dem *Hannoverschen Kurier*, wieder ans Licht gehoben wurde, beweist, daß selbst bei Jünger die voraussetzungslose Erfahrung des Ersten Weltkriegs in Voraussetzungen eingebettet war. *Sturm* ist ein Rückgriff über den ureigenen Ansatz hinweg, wie er mit den *Stahlgewittern* vollzogen wurde. Vielleicht hat Jünger darum über dieses Werk vollkommenes Stillschweigen bewahrt. Gegenüber der Erzählung *Sturm* stellen die beiden Werke von 1925 Vorgriffe dar, jedenfalls Vorgriffe formaler Art: *Das Wäldchen 125* wird im Untertitel als «eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918», *Feuer und Blut* als «ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht» bezeichnet. Der Blick des Autors ist nun auf einzelne Phasen aus dem letzten Kriegsjahr gerichtet. Der Ausschnitt, eine Vergrößerung gleichsam, erlaubt den detaillierteren Bericht, fordert aber auch die größere Intensität der Darstellung. Was in *Der Kampf als inneres Erlebnis* mißlingt, gelingt hier: die Deutung des Geschehens, eben weil diese Deutung vollkommen in die Deskription eingebunden bleibt und sich nirgends verselbständigt. Die seelischen Energien liegen, medial, im Detail verborgen. Auch *Das Wäldchen 125* und *Feuer und Blut* gingen in der Folgezeit durch mehrere Fassungen. Von Art und Anlage her selber schon selektive Fassungen der *Stahlgewitter*, treiben sie damit den im Erstlingswerk latent angelegten formalen Prozeß zum Äußersten.

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs hört Jünger nicht auf, Tagebuch zu führen, und noch weniger, diese Tagebücher als Material seiner Werke zu nutzen. 1929 erscheinen «Aufzeichnungen bei Tag und Nacht», denen Jünger den Titel *Das abenteuerliche Herz* gibt. Hier führt Jünger die Literarisierung

den entscheidenden Schritt über seine Kriegsschriften hinaus. Er verzichtet darauf, einen zusammenhängenden Bericht zu liefern. Statt dessen fügt er Fragmente aneinander, und zwar so, daß sich an den Schnittflächen zwischen den einzelnen Fragmenten das Nachdenken des Lesers ansiedeln kann. Zwischen scheinbar beziehungslosen Partien werden untergründige Beziehungen hergestellt, die verschiedensten Daseinssphären werden miteinander verwoben, mit der Realität wird der Bereich des Traums kontrapunktiert. Jüngers Prosa beginnt die bloße, vorwiegend optisch determinierte Genauigkeit zu transzendieren, ohne dabei ihrer Genauigkeit verlustig zu gehen. Auch werden nunmehr in wachsendem Maße die einzelnen Notizen in literarische Zusammenhänge gerückt. Ausgeprägtes Epochenbewußtsein gewinnt in ausgeprägtem Literaturbewußtsein eine neue Dimension. Offene und verdeckte Hinweise auf Bücher und Autoren sind zahlreich. So wird gleich einleitend die «Stickluft der inneren Wohn- und Schlafzimmer» im *Anton Reiser* gerügt, bald darauf «die verquickte, von mannigfachen Lichtern durchbrochene Manier» des *Tristram Shandy* gepriesen. Derartige Bemerkungen fixieren den eigenen literarischen Standpunkt. Er wird von Anfang an mit Entschiedenheit innerhalb der Weltliteratur, nicht innerhalb der deutschen Literatur, bezogen. Bevorzugtes Formmodell ist – und bleibt – die Aphoristik französischer Prägung.

Das abenteuerliche Herz bestätigt erneut den exemplarischen Rang Jüngers. «Dann aber weiß ich auch», schreibt Jünger, «daß mein Grunderlebnis, das, was eben durch den lebendigen Vorgang sich zum Ausdruck bringt, das für meine Generation typische Erlebnis ist, eine an das Zeitmotiv gebundene Variation oder eine, vielleicht absonderliche, Species, die jedoch keineswegs aus dem Rahmen der Gattungskennzeichen fällt.» Er meine, über sich schreibend, nicht eigentlich sich, «sondern das, was dieser Erscheinung zugrundeliegt und was somit in seinem gültigsten und dem Zufall entzogensten Sinne auch jeder andere für sich in Anspruch nehmen darf». Diese Argumentation ist, paradoxerweise, darum so überzeugend, weil in den Aufzeichnungen die höchstindividuellen Erfahrungen dominieren. Aber gerade im Medium der Individualität erscheint, gleichsam als Chiffre, die Epoche insgesamt. In diesem Sinne sind die Traum- und Schreckensbilder, die Jünger entwirft, späterhin von der geschichtlichen Welt bestätigt worden. Nicht von ungefähr fesseln ihn phantastische Literatur und phantastische Malerei, vor allem Alfred Kubin. Der «Sizilische Brief an den Mann im Mond» (1930) dokumentiert Jüngers Wissen um die Dimension des Irrealen.

1932 legt Jünger eine umfangreiche Prosaschrift vor: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt.* «Auf den ersten Blick», so schreibt Christian Gneuss, «scheint sie nichts anderes zu sein als eines jener vielen Pamphlete gegen die sterbende Republik, die damals fast täglich das Licht der Welt erblickten,

Zeugnis des Aufstandes gegen eine Demokratie, die es nicht verstanden hatte, in den Herzen und Hirnen der Deutschen sich einzuwurzeln, unwillig hingenommen als bittere Frucht der Niederlage, eine Staatsform, die scheinbar nur Unordnung und Selbstzerfleischung kannte, und die mit Inflation und Wirtschaftskrise weite Schichten des Volkes in Not und Elend stürzte[8].» Das Buch steht, so könnte man hinzufügen, in einem untergründigen Zusammenhang mit Spenglers *Untergang des Abendlandes*. Was jenes Werk von vornherein aufhebt, den zugegebenermaßen zaghaften Versuch einer neuen Zivilisation, denunziert dieses im nachhinein. Aber das ist nur der eine Aspekt. So sehr im *Arbeiter* Jüngers Frühwerk aus der Epoche der Weimarer Republik kulminiert, diese nunmehr total negierend, so wenig ist, wie schon Gneuss hervorhebt, die Schrift nur innerhalb dieses engeren epochalen Zusammenhangs verstehbar. Sie ist nicht nur rückwärtsgewandt, vor allem indem sie die Heeresgliederung als verbindlichste Gesellschaftsform sieht und empfiehlt, sondern auch vorwärtsgewandt, indem sie den Arbeiter als neuen Typus des Menschen faßt – und nicht nur als soziale Schicht, die nach oben drängt. Dieser Typus werde, so argumentiert Jünger, total in die technische Arbeitswelt eingebunden sein, werde sie prägen und von ihr geprägt werden, unabhängig vom ausgeübten Beruf. Arbeit erscheint als neues Weltprinzip, das alle sozialen und nationalen Differenzen aufhebt. Mehr noch: die planetarische Herrschaft des Arbeiters werde in Zukunft die einzige Garantie für den Frieden sein.

Das Zukunftsmodell Jüngers, aus Kategorien der Kriegswelt abgeleitet, beschreibt eine Friedenswelt. Jüngers *Arbeiter* übergreift damit auch die Phase nach 1933, macht sie, noch bevor sie begonnen hat, hinfällig. Wenn man den *Arbeiter* als rückwärtsgewandtes Pamphlet gegen die Weimarer Republik lesen kann, dann auch, mit ebenso großer Berechtigung, als vorwärtsgewandtes Pamphlet gegen das Dritte Reich. Dem tut keinerlei Abbruch, daß der von Jünger beschriebene neue Typus irrational determiniert ist: der Umbruch in eine neue Phase der Menschheit wird als elementarer Vorgang gesehen. Daran wird deutlich, mit welch unverminderter Stärke Spengler weiterwirkte. Max Rychner hat doppelsinnig von dem «Sturmgepäck einer knappen Bildung» gesprochen, mit dem ausgerüstet Jünger seinen Weg als Schriftsteller antrat[9]. Diese Ausrüstung – das jedenfalls beweist die Abfolge der Werke zwischen 1919 und 1933 – wird bald angereichert, wo nicht substantiell, da doch wenigstens tendenziell. Dieser scheinbar so voraussetzungslos Schreibende bringt in seine Voraussetzungslosigkeit in wachsendem Maße die Sehnsucht nach der Vergangenheit mit ein. In *Sturm* ist es die Vorkriegswelt, in *Der Arbeiter* die Frühphase der Technik, an der dieses Zukunftsmodell stärker orientiert ist als an den faktischen industriellen Bedingungen, die gegen Ende der Weimarer Republik herrschten. Gerade der Typus des Arbeiters gerät Jünger unter der Hand zum aristokratischen Elitemenschen, in dem der Typus des Frontsoldaten

aus den Kriegsschriften, auch er schon Arbeiter in total technisierter Welt, in sublimierter, zeitloser Form Auferstehung feiert. Auf Grund der Anreicherung mit älterer Substanz sind Jüngers utopische Entwürfe stets Spiegelbilder des Vergangenen.

Das wird besonders deutlich, wenn man Jünger mit zwei anderen Prosaisten vergleicht, die ebenfalls in der Weimarer Republik debütieren und sich – bei gegenläufiger politischer Tendenz – formal und thematisch mit ihm berühren: Ernst Bloch (geb. 1885) und Walter Benjamin (1892–1940). Beide haben als Marxisten – und hier liegt der thematische Berührungspunkt – eine sehr ausgeprägte Beziehung zur Zukunft, ja, Ernst Bloch hat die Zukunft unter dem «Prinzip Hoffnung» von Anfang bis Ende in den Mittelpunkt seines Denkens gerückt. Auch für Bloch und Benjamin ist Zukunft ein elementar «anderer Zustand» und nicht nur eine verfeinerte und vervollkommnete Form der Weimarer Republik. Aber es ist ein «anderer Zustand», der noch nicht vorstellbar, geschweige denn beschreibbar ist. Nicht ein typologisch fixiertes Bild wird geliefert; nur die Richtung wird gewiesen. Das bedeutet aber, daß mit dem utopischen Verfahren ernst gemacht wird. Jede Rückspiegelung ins Vergangene wird gemieden. An deren Stelle tritt der radikale Rückgriff in die Geschichte, die daraufhin befragt wird, ob sie wenigstens Bausteine des noch unvorstellbaren Zukunftsentwurfs bereitzustellen vermag. So muß alles Fragment bleiben, was sich auch in der literarischen Notation – und in ihr berühren sich Bloch und Benjamin formal mit Jünger – niederschlägt. Man könnte diese modernen Autoren mit der klassischen Formel Fallmerayers als «Fragmentisten» charakterisieren. Chronikalisch liegen die wichtigsten Veröffentlichungen der drei «Fragmentisten» eng beieinander: Walter Benjamins *Einbahnstraße* 1928, Ernst Jüngers *Das abenteuerliche Herz* 1929, Ernst Blochs *Spuren* 1930. Das verweist auf mehr als bloße Zeitgenossenschaft, nämlich auf das Bestreben, der Epoche mit gleichen, mehr noch: zeitgleichen literarischen Mitteln beizukommen. Die völlig konträren politischen Positionen machen diese Gemeinsamkeit nur noch deutlicher und damit, durchaus im Sinne Jüngers, über die Person der Autoren hinaus epochal verbindlich.

Auch der völlig verschiedene Ansatzpunkt der literarischen Laufbahn kann diesen überraschend engen Zusammenhang nicht eintrüben. Jünger bringt seine Kriegserfahrung und die Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, insbesondere der Zoologie, in den Prozeß des Schreibens ein; Benjamin und Bloch dagegen verfügen über stärkstes akademisches Geschütz aus dem Arsenal Hegels, das sie jederzeit aus der Reserve holen und auffahren können. Mit Entschiedenheit zielen sie die Universitätslaufbahn an. Bloch legt Studien zur Philosophie (*Geist der Utopie*, 1918 und 1923) und Geschichte (*Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, 1921) vor, Benjamin Studien zur deutschen Literatur (*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1924/25, *Ursprung des*

deutschen Trauerspiels, 1928). Bloch setzt sich akademisch durch, Benjamin scheitert beim Versuch der Habilitation. Beides, Erfolg wie Mißerfolg, hat seine Wurzeln in dem spezifischen Stil, den Bloch und Benjamin schon als Fachwissenschaftler entwickeln. Die Argumentationsketten werden durch höchst bewußt eingesetzte suggestive Mittel verstärkt, wissenschaftliche Prosa aus dem Niemandsland einer nichtssagenden Anonymität herausgeführt in individuell unverkennbare, einmalige Sprachgesten und Sprachfelder. Schon darin zeichnet sich die dem Werk beider Autoren immanente Tendenz ab. Die Prosa Blochs und Benjamins bewegt sich, stilistisch, auf die Zukunft hin und nimmt in diesen Prozeß der Stilsuche und Stilfindung ihre Thematik hinein. Geschichtliche «Stoffe» philosophischer oder literarischer Art werden von Bloch und Benjamin nicht, wie vor allem im Falle Benjamins gemutmaßt wurde, «modernisiert» und auf den gegenwärtigen Tag zugeschnitten, sondern utopisiert, also für die Zukunft, die noch nicht angebrochene, aufbereitet. Dieser Prozeß transzendiert mit Notwendigkeit den Bereich akademischer Gelehrsamkeit, aber ebenso sehr den Bereich der «schönen» Literatur, in dem er sich vollzieht. So verwundert es nicht, daß die Literaturwissenschaft Benjamins *Einbahnstraße* und Blochs *Spuren* als die bedeutendsten Prosawerke aus der Epoche der Weimarer Republik überhaupt noch nicht wahrgenommen, geschweige denn ausgelegt hat.

Benjamins *Einbahnstraße* ist eine Sammlung kurzer Prosastücke, die mitunter nur aus wenigen Sätzen bestehen und selten über den Umfang einer Druckseite hinausgehen. In der postumen Werkausgabe von 1955 wurden sie durch den Herausgeber Theodor W. Adorno in die Rubrik «Vexierbilder und Miniaturen» eingeordnet. In der Tat sind diese Prosastücke beides: Miniaturen insofern, als sie auf knappstem Raum ein Maximum an Bildlichkeit enthalten und entfalten, Vexierbilder insofern, als aus jedem einzelnen, mit einem Blick zu erfassenden Prosastück erst der verborgene Sinn herausgesehen, herausgelesen werden muß. Der Einschuß von suggestiven Elementen in die Argumentation, wie er schon in den wissenschaftlichen Frühschriften zu beobachten ist, hat den höchsten Grad der Sättigung erreicht: Suggestion ist an die Stelle von Argumentation getreten, und zwar so total, daß die Rolle der Suggestion als literarisch adäquates Mittel der Argumentation deutlich wird. Benjamin will nach Adornos Worten «Denkbilder» setzen und «damit Denken in Bewegung bringen»[10]. Jedes Prosastück der *Einbahnstraße* trägt eine Überschrift, die entweder einen topographisch genau fixierbaren Ort dieser Straße bezeichnet – «Tankstelle», «Frühstücksstube», «Nr. 113», «Für Männer», «Normaluhr» und so fort – oder Inschriften, Firmen- und Namensschilder, Plakate und Verbotstafeln zitiert, vermittels derer eine Ortsbestimmung vorgenommen werden kann. Daß die Straße eine Einbahnstraße ist, verweist auf den Denkzwang in vorgezeichneter Richtung, dem sich auch der Leser unterwerfen

muß, um nun aber gerade aus diesem Zwang heraus Gegenkräfte mobilisieren und die Fähigkeit zum Lesen «gegen den Strich» entwickeln zu können. An die Überschrift knüpft der Text an. Das geschieht nicht vordergründig thematisch, sondern in Form einer hintersinnigen Reflexion, in der häufig bereits der Vexierbildcharakter gegründet ist. Politisches und gesellschaftliches Leben wird ebenso reflektiert wie literarisches und individuelles Leben. Die Reflexionen gewinnen dadurch eine zusätzliche Dimension, daß in jedem Text das schriftstellerische Verfahren versteckt mitgemeint ist.

Essayistischer Tradition gemäß stehen Tun und Schreiben, Aktion und Kontemplation in strenger Wechselbeziehung: das wird schon im ersten Stück der *Einbahnstraße* gesagt und bleibt als Forderung wie als Ausdruck der Erfüllung dieser Forderung in der Folge präsent. Wenn Jünger seine Fragmente «Aufzeichnungen bei Tag und Nacht» nennt, so verweist das nicht nur auf Anlässe, sondern auch auf Themen, auf ein thematisches Spannungsfeld, das wir bei Benjamin ebenfalls finden. Schon im zweiten Stück der *Einbahnstraße* kommt Benjamin auf die Relation zwischen Traum und Wachen zu sprechen. Während aber Jünger dem Traum einen erhöhten Wahrheitsgehalt zuspricht, mehr noch: in den Figuren des Traums gültige Schlüssel für die Realität des Tages sieht, warnt Benjamin vor der entlarvenden, rächenden Kraft der Träume. «Denn nur vom anderen Ufer, von dem hellen Tage aus, darf Traum aus überlegener Erinnerung angesprochen werden.» Diese Warnung aber hat ihren Grund in der außerordentlichen Gewalt, die Träume auszuüben verstehen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Benjamin ein Träumer, fast ein Traumsüchtiger ist, der sich selber zur Vernunft ruft. Ihm gegenüber wirkt Jünger wie ein geborener Rationalist, der sich nur zu gern der Faszination der Träume überläßt. Auch im Verhältnis zu frühen Daseinsstufen wird das deutlich. Benjamin steigt tiefer in die individuelle Zeit hinein als Jünger: Phasen und Erfahrungen der Kindheit sind sein bevorzugtes thematisches Material. Dieses Material rückt seine Prosa – auch das entspricht essayistischer Tradition – durchweg in die Nähe der Poesie.

In der 1950 postum veröffentlichten *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, dem intensivsten Erinnerungsbuch in deutscher Sprache, das die Meisterleistungen des 19. Jahrhunderts in diesem Genre noch übertrifft, wird frühes autobiographisches Material isoliert aufbereitet. Diese Isolation aber ermöglicht es zugleich, eine verflossene Epoche, nämlich das wilhelminische Zeitalter, exemplarisch zu erfassen. Dabei wird Kritik auf vollkommene Weise in Poesie umgesetzt. In miniaturhafter Form steht Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* an einem Ende der Skala, an deren anderem Ende in panoramatischer Großform Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* steht. Auch hier verweist die Kontemporaneität auf tiefere Zusammenhänge, als sie dem gat-

tungsbefangenen Blick bisher einsehbar waren. Schließlich lassen sich thematische Komplexe wie Traum oder Kindheit in den Sinnzusammenhang eines Irrationalismus rücken, der bei Benjamin zwar nicht so ausgeprägt ist wie bei Jünger, der aber doch latent vorhanden ist, und zwar auch da, wo ihm textimmanent widersprochen wird. Am Schluß der *Einbahnstraße* heißt es: «In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen. Die Macht des Proletariats ist der Gradmesser seiner Gesundung. Ergreift ihn dessen Disziplin nicht bis ins Mark, so wird kein pazifistisches Raisonnement ihn retten. Den Taumel der Vernichtung überwindet Lebendiges nur im Rausche der Zeugung.» Da grüßt Walter Benjamin, ungewollt, Ernst Jünger.

Blochs *Spuren* sind ähnlich strukturiert wie Benjamins *Einbahnstraße*. Allerdings zeigen bei Bloch die knappen Prosastücke die Neigung, sich auch in formaler Hinsicht essayistisch auszuwachsen («Motive des Scheidens», «Motive der Verborgenheit», «Motive der Lockung», «Motive des weißen Zaubers»). Auch fehlt der Richtungszwang, der den Weg durch die Einbahnstraße auszeichnet. An seine Stelle tritt das immer neue und unablässige Bemühen, jeweils frisch auf den Weg zu kommen, einen Anfang zu machen. Während bei den Fragmenten Benjamins und Jüngers der französische Aphorismus des späten 18. Jahrhunderts als Formmodell durchscheint, haben die Prosastücke Blochs eine gewisse Verwandtschaft mit den Anekdoten Hebels. Das heißt zweierlei. Formal tritt bei Bloch der fragmentarische Charakter des einzelnen Texts zurück; er wirkt nicht wie aus größeren Textgefügen herausgebrochen, wie dies bei Benjamin und Jünger der Fall ist, sondern ist rund, in sich geschlossen, geschlossen im erzählerischen Gestus, der ihn trägt. Wie schon Hebel spricht auch Bloch im Ton des Volkes, bildhaft, satt und widerborstig. Notiert wird gesprochene, an ein Gegenüber gerichtete Sprache. Das macht den durchgehend dialogischen Charakter der Prosa Blochs aus, der im Gegensatz steht zu der mehr monologischen Struktur der Prosa Benjamins. Thematisch begnügt sich Bloch nicht mit der Reflexion auf Menschen und Dinge, auf Situationen und Ereignisse, sondern nimmt diese als handfestes Material in seine Texte hinein. Auch das ist anekdotische Technik. Bei Bloch begegnet eine Fülle von Einzelschicksalen, aus Geschichte wie Gegenwart gehoben, hervorgehoben, und mit Verweisungskraft ins Allgemeine begabt. Literarisch bricht darin eine noch weit ältere Schicht durch: die figuren- und ereignisgesättigte Faktizität des Alten Testaments. Nicht nur erzähltechnisch steht Bloch in altjüdischer Tradition: auch sein Utopismus darf als spezifische Variante des Messianismus gedeutet werden. Die noch nicht erschienene, noch nicht erkennbare, noch nicht beschreibbare Zukunft ist eine Transposition

des Messias ins Räumliche, Allumgreifende. Daß auch bei Bloch die literarischen Modelle thematisiert werden, versteht sich von selber. Bloch ist, auf höchster Stufe, Volksschriftsteller. So steht er – wie Benjamin mit Musil – als Autor der *Spuren* in einem untergründigen Zusammenhang mit den Schreibern von Volksstücken, die um 1930 die deutsche Literatur um ihre ebenso handfeste wie subtile Weisheit bereichern.

Die Prosa Jüngers, Benjamins, Blochs läßt sich weder vollkommen unter den Kategorien des Essayistischen fassen, noch in den diffusen Bereich der Zweckformen einordnen. Form- und stilgeschichtlich ist sie ein Bereich für sich, der sich allerdings literaturgeschichtlich mit anderen Werken der Epoche in Zusammenhang bringen läßt. In dieser Prosa kulminiert eine Zeit, die sich selber als prosaisch verstand. Diese Kulmination ist möglich, weil hier auch die Elemente, die sich durch den epochalen «Prosaismus» nicht binden ließen, ihre stilistischen Entsprechungen finden. Noch einmal sei auf den Zusammenhang von Rationalismus und Irrationalismus bei diesen drei Autoren verwiesen. Daß die genannten Werke von vornherein außerhalb eines möglichen literarischen Erfolges angesiedelt sind, besiegelt die Entsprechung von Epoche und Literaturprodukt jenseits bloßer Aktualität. Die Literatur der Weimarer Republik kennt aber sehr wohl Werke, die eindeutig als Essays oder als Zweckformen zu verstehen sind.

Als Essayist muß vorrangig Stefan Zweig (1881–1942) genannt werden, zumal er in diesem Genre als einer der ganz wenigen zu breitgestreutem Erfolg kam. Dieser Erfolg ist wohl darauf zurückzuführen, daß Zweig sich sehr dezidiert als österreichischer Autor verstand, der von erhöhter Warte aus in den Raum der Weimarer Republik hineinwirkte, eine unüberhörbare Gegenstimme, wenn auch eine sanft getönte, zur Epoche insgesamt. Als Essayist begibt sich Stefan Zweig nie aus dem Bannkreis von Roman und Novelle heraus. Erzählerische Gepflogenheiten beibehaltend, wechselt er zwischen Großform und Kleinform. Die essayistische Großform befindet sich durchweg im Übergang zur detaillierten Biographie, wie sie Stefan Zweig gegen Ende seines Schaffens immer stärker bevorzugte; die essayistische Kleinform spitzt sich wenigstens tendenziell anekdotisch zu. In die Kleinform gießt Zweig vorzugsweise historisches Material; die Großform verwendet er für literarische Themen, denen er erhöhte psychologische Feinarbeit und damit stärkeren Umfang zubilligt. Die Reihe seiner literarischen Essays setzt mit dem Band *Drei Meister* (1920) ein, in dem die großen europäischen Romanciers des 19. Jahrhunderts, Balzac, Dickens und Dostojewski, porträtiert werden. In *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) handelt Stefan Zweig an Hölderlin, Kleist und Nietzsche die Pathologie des Schaffensprozesses ab. Unter dem Titel *Drei Dichter ihres Lebens* (1928) werden Casanova, Stendhal und Tolstoi gedeutet. Diese drei Dreier-Reihen werden 1935 zu dem essayistischen Groß-

werk *Baumeister der Welt* zusammengefaßt. Zweigs «historische Miniaturen» erscheinen als *Sternstunden der Menschheit* erstmals 1927, fünf an der Zahl. Später werden sie auf zwölf erweitert, die sich thematisch von der Entdeckung des pazifischen Ozeans 1513 bis zur russischen Revolution 1917 spannen, also die neuere Geschichte in Abbreviatur bildhaft interpretieren.

Die literarischen Zweckformen erhalten schon von der politischen Gesamtsituation her besonderes Gewicht. Eine auf Sachlichkeit bedachte Epoche muß literarische Formen pflegen, in denen die «Sachen» zu ihrem Recht kommen. Die Reportage entwickelt sich in den zwanziger Jahren zu einem eigenen Genre. Unübersehbar sind dabei Einflüsse des älteren Feuilletons, doch ebenso unübersehbar ist, daß diese Einflüsse durch Reduktion des feuilletonistischen Subjektivismus neutralisiert, objektiviert, «versachlicht» werden. Das bedeutet keineswegs einen Verzicht auf Stil. Im Gegenteil: gerade die Reportage der zwanziger Jahre hat einen unverwechselbaren Stil. Der Autor bezieht ihn aus den Sachen, die er arrangiert und in Bewegung setzt. Hier in der Tat ist die zunächst in den bildenden Künsten proklamierte «Neue Sachlichkeit» auch literarisch verwirklicht. Daß die Art dieses Arrangements dann doch wieder weitgehend von der Individualität des Autors abhängt, bedarf keiner Erinnerung. Wichtiger ist, daß das Arrangement im Glauben an die Kraft und Verbindlichkeit der Sachen selber unternommen wird. Damit steigt zugleich die Verbindlichkeit der Reportage als epochales Dokument. Aus der Reportage mehr als aus jeder anderen literarischen Form läßt sich im nachhinein ein verläßliches Bild der Weimarer Republik erstellen.

Der bedeutendste Vertreter dieses Genres, Egon Erwin Kisch, schreibt programmatisch: «Die spärlichen Versuche, die gemacht werden, die Gegenwart festzustellen, die Zeit zu zeigen, die wir leben, leiden vielleicht daran, daß ihre Autoren ... nicht die ‹ganz gewöhnlichen Menschen› im ... Schopenhauerschen Sinne sind. Ihre Memoiren sind Rechtfertigungen, ihre Artikel sind Tendenz, ihre Bücher sind von ihrem Standpunkt geschrieben – also von einem Standpunkt. Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangen Zeuge zu sein und unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verläßlich, wie sich eine Aussage geben läßt[11].» Kisch vergleicht die Reportage mit der Fotografie, und zwar, was entscheidend ist, mit einer Fotografie, die keiner Retusche bedarf. Die Reportage rückt in den Einzugsbereich der illustrierten Zeitung, deren Verbreitung und Einfluß in den zwanziger Jahren ständig wächst. An Genauigkeit der Epochenbeschreibung ist sie damit der Erzählliteratur weit voraus. Das gilt um so mehr, als die Erzählliteratur ihrerseits den verzweifelten Versuch unternimmt, sich auf Reportage zu reduzieren, um ebenfalls dokumentarische Verbindlichkeit zu erreichen. Daß sie dabei scheitert, versteht sich fast von selber. Die Reportage ihrerseits mißlingt, wo sie allzu hemmungslos ins Erzählerische auswuchert.

Die Reportage begnügt sich in ihrem Drang nach totaler Dokumentation zeitgenössischer Verhältnisse nicht damit, die Weimarer Republik zu beschreiben. Sie richtet ihr Augenmerk auch auf das übrige Europa, ja umspannt den gesamten Erdball. Ihr wohnt ein universaler Zug inne, wie er in dieser Form der gleichzeitigen Erzählliteratur abgeht. Besonderes Interesse beansprucht das Rußland nach der Oktoberrevolution, weiß man sich doch im unmittelbaren Wirkungsbereich der dortigen politischen Ereignisse und sind doch darüber hinaus im eigenen Lande die Sympathisanten des neuen russischen Regimes zahlreich. Daneben beobachtet man, vorwiegend unter ökonomischen Aspekten, die Vereinigten Staaten von Amerika, von denen man ebenfalls abhängt. So nimmt die Literatur durch diese doppelte Konzentration ihrer Interessen die spätere weltpolitische Gesamtkonstellation voraus und liefert Diagnosen, die sich nur allzu bald als Prognosen erweisen sollten. Selbst die dritte Weltmacht, China, rückt bereits gleichgewichtig in den Blickwinkel der Reporter aus der Weimarer Republik. Die weite Verbreitung dieser Reportagen nicht nur in Zeitungen und Zeitschriften, sondern auch, gesammelt, in Buchform spricht beredt für das außergewöhnliche Interesse des Lesepublikums an politischer, sozialer und ökonomischer Information. Dabei wurde jede Notiz über ein anderes Land an den eigenen Verhältnissen gemessen. Auf diese Weise konnte die Reportage zu einem Medium der Kritik werden. Der Reporter sagte «Rußland», «China» oder «Amerika», meinte aber Deutschland unter den spezifischen Bedingungen der Weimarer Republik.

Ihres universalen Zuges wegen geht die Reportage permanent in den Reisebericht über. Damit stellt sie sich in eine literarische Tradition, die sie im Akt der Eingliederung anreichert. Das wird im Rückblick auf die ältere deutsche Reiseliteratur deutlich. Die Reiseschriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts, besonders Alexander von Humboldt, richteten ihr Augenmerk auf Geographie und Ethnologie der bereisten Länder. Auch die Kulturgeschichte wurde einbezogen; Kunst und Architektur fanden gebührende Berücksichtigung. Das gilt für Georg Forster ebenso wie für Ferdinand Gregorovius. Daneben gab es aber auch schon die volle Information über den allerjüngsten Stand der politischen, sozialen und ökonomischen Verhältnisse: vor allem die Reisebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau leisteten diese Arbeit. Demgegenüber stehen Schriften, in denen Reiseerfahrungen auf eine derartig hohe Reflexionsstufe gehoben werden, daß eben jene «materielle» Substanz ausgehöhlt, ja aufgelöst wird. An der Schwelle zur Weimarer Republik, 1919, erscheint *Das Reisetagebuch eines Philosophen* von Hermann Graf Keyserling (1880–1946). Die Wirklichkeit der Welt, hier noch der Welt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, wird überstiegen, bleibt buchstäblich im Wesenlosen zurück. Das ändert sich nach 1919 radikal: die Wirklichkeit der Welt wird wieder höchst schmerzhaft in Sachen und Sachzusammenhängen spürbar.

Der Prototyp des Reiseschriftstellers im Reportagestil ist Egon Erwin Kisch (1885–1948). Er kreiert den neuen Stil, setzt ihn durch, macht ihn epochenverbindlich. Diese Kreation kam nicht von ungefähr. Impulse des Expressionismus, der expressionistischen Erzähltechnik zumal, spielten eine entscheidende Rolle. Kasimir Edschmid hatte das «rasende Leben» proklamiert, und das heißt: eine Erzählkunst, die einzig daraus lebt, daß sie sämtliche Partikel der Realität aufstört, in Bewegung setzt, durcheinander wirbelt. Das war eine Fiktion, das «rasende Leben» strenggenommen ein Akt willensstarker Imagination. Kisch nun begnügt sich nicht mit der Weltläufigkeit der Imagination. Von seiner Imagination getrieben – denn diese läßt sich nicht ausklammern –, wird er selber zum Weltläufer, zum Globetrotter, um das englische Wort zu gebrauchen, das in den zwanziger Jahren wieder zu Ehren kommt. In einer Gesellschaft im Umbruch genießt der Globetrotter hohen sozialen Rang. Das festigt zugleich den Ruf des literarischen Genres. Es ist kein Zufall, daß sich gerade ehrgeizige junge Schriftsteller, die es zu etwas bringen wollten, darunter so unterschiedliche Naturen wie Klaus Mann (*Rundherum. Das Abenteuer einer Weltreise*, 1929, mit Erika Mann) und Manfred Hausmann (*Kleine Liebe zu Amerika*, 1931), als Globetrotter versuchten. Die moderne Technik ermöglicht schnelles Reisen, raschen, fast blitzartigen Ortswechsel, der die einzelnen Reportagen, um auf das Vergleichsbild der Fotografie zurückzukommen, zu Momentaufnahmen macht.

Kisch gibt der ersten Sammlung seiner Zweckprosa den selbstbewußtsachlichen Titel *Der rasende Reporter* (1924). Der Titel wurde zum Schlagwort für ein literarisches Genre, einen Berufsstand, eine ganze Epoche. Die Welt mit den Augen von Kisch zu sehen, wurde fast Gesetz. Die außerordentliche Vielfalt der Themen faszinierte. Sich dem Weltläufer anzuschließen, hieß Welt zu verzehren, sich verzehrend anzueignen, und zwar ohne Vorurteil und Vorbehalt. «Unter den Obdachlosen von Whitechapel», «Ein Spaziergang auf dem Meeresboden», «Wie der Einbrecher Breitwieser erschossen wurde», «Die Weltumseglung der ‹A. Lanna 6›», «Experiment mit einem hohen Trinkgeld», «Flohmarkt von Clignancourt»: so heißt das erste Halbdutzend der insgesamt 53 Reportagen. Mit ihnen ist die Gesamtskala keineswegs abgesteckt, kann es nicht sein. Da das Material von Kisch die Welt schlechthin ist, muß jedes neue Prosastück notwendigerweise einen neuen Zuwachs an Welt beinhalten. So ergibt sich alles in allem keine fixierbare Skala, sondern eine bewegte Lineatur ohne Ende. Auch in thematischer Hinsicht also ist die Bewegung festzustellen, die dem Genre überhaupt eignet. Der Band *Hetzjagd durch die Zeit* (1926) wiederholt in Art und Anlage noch einmal das Erstlingswerk, spielt sich in dessen bewegte Lineatur ein. Dann konzentriert sich Kisch, das politische Interesse seiner Zeitgenossen als literarischen Auftrag verstehend, auf bestimmte thematische Komplexe. Reisen hört zwar nicht auf, «Rasen» zu sein,

aber es ist nicht mehr Rasen schlechthin, sondern Rasen innerhalb genau abgesteckter geographischer und politischer Großräume: Sowjetunion, Vereinigte Staaten, China. Jedem dieser Bereiche widmet Kisch ein Buch: *Zaren, Popen, Bolschewiken* (1927), *Paradies Amerika* (1929), *China geheim* (1933). In der Krisenzeit der Weimarer Republik werden die fremden Verhältnisse besonders eindringlich mit den eigenen konfrontiert. Die spezifische Objektivität von Kisch bedingt, daß sich dabei nicht selten vexierbildhafte Zwitterformen aus Leitbild und Schreckbild ergeben, die eine irritierende Tiefe, nämlich die Tiefe hintereinandergeschichteter Flächen, besitzen. Das hat seine Entsprechung in der Collage-Technik der Malerei.

Neben Kisch zeichnet sich Alfons Paquet (1881–1944) als Reiseschriftsteller aus. Er ist nicht so sehr Reporter als vielmehr Erzähler. In seiner unübersehbaren literarischen Produktion finden sich zahlreiche Romane und Novellen. Daß er, der Reiseschriftsteller, sich selber als Erzähler versteht, beweist die Tatsache, daß er sein wohl bedeutendstes, weil umfassendstes Reisebuch *Städte, Landschaften und ewige Bewegung* (1927) einen «Roman ohne Helden» nennt. Paquet begründet das nicht nur damit, daß sein Buch in romanhaft hohem Maße von Menschen, Gesichtern und Gebärden erfüllt sei, auch nicht nur damit, daß in ihm Städte, wie sonst Menschen, zum «Träger der Schicksale» würden. Vielmehr setzt er sein Verfahren sehr genau gegen den Stil von Kisch ab: «Denn nicht die Linien machen die Reise, sondern erst das, was sie zusammenflicht und was jede Erfahrung so leibhaft macht, daß sie nicht mehr Linie ist, sondern ausgefüllter Raum.» Das Resultat ist weniger eine Reportage als ein Epos. Paquet selber hat sich mit Odysseus verglichen. «Als Schauplatz aller Abenteuer genügt ein Herz», sagt Paquet und verinnerlicht damit sowohl den Typus des alten Abenteurers als auch den Typus des neuen Globetrotters. Innerhalb des episch entworfenen Raumes sind bei Paquet die Städte die Fixpunkte, die Ströme das bewegende Element. Das ist das eine Spannungsfeld. Das andere Spannungsfeld tut sich zwischen nächster Nähe und äußerster Ferne auf. Sein frühestes «Zeit- und Reisebuch» nennt Paquet *Auf Erden* (1906): die Bewegung ist global. Ein anderes heißt *Der Rhein* (1923): immer wieder kehrt der Weltläufer an den Ort seines Ursprungs zurück, wohin er auch gereist sein mag, nach Griechenland oder Palästina, nach Rußland oder China.

Als Reiseschriftsteller betätigte sich auch Kurt Tucholsky (1890–1935). 1927 erschien aus seiner Feder *Ein Pyrenäenbuch*. Es hält, kritisch sachnah und poetisch beschwingt zugleich, die sichere Mitte zwischen Kisch und Paquet. Mit diesem Werk ist die Bedeutung des Prosaisten Tucholsky nicht erschöpft. Tucholsky steht nicht, wie Kisch, im Medium eines einzigen Genres für seine Epoche, sondern mit seiner Person und seinem Werk insgesamt. Die Identität von Tucholsky mit der Weimarer Republik wird selbst dort nicht zerstört, wo

wechselseitig Licht und Schatten in Konflikt treten. Dabei darf nicht vergessen werden, daß die literarischen Anfänge Tucholskys in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg liegen: seit 1913 schrieb er Theaterkritiken für Siegfried Jacobsohns Zeitschrift *Die Schaubühne*. In ruhigen Zeiten wäre Tucholsky der führende deutsche Theaterkritiker geworden und hätte eines Tages Kerr abgelöst. Durch Krieg und Revolution wird sein Leben in andere Bahnen gelenkt. 1918 wird die *Schaubühne* zur *Weltbühne*. Nun entfalten Tucholskys Pseudonyme – Ignaz Wrobel, Peter Panter, Theobald Tiger, Kaspar Hauser – ihr Eigenleben, ihr Eigenschaffen. Tucholsky wird zu einem der fruchtbarsten Autoren der zwanziger Jahre. Er besitzt, was ihn zum Prosaisten prädestiniert, eine höchstentwickelte kritische Intelligenz mit viel Sinn für Nuancen und zugleich einen unbestechlichen und noblen Gerechtigkeitssinn. Dazu tritt als typisch Berliner Zug eine Neigung zu Pathos und Sentimentalität, gekoppelt mit der Fähigkeit, beides zu durchschauen, mehr noch: beides für die ethische Legitimierung seiner scharfen Kritik fruchtbar zu machen. Mit unerschütterlichem Mut, der seine eigenen Grenzen kennt, versucht der Prosaist Tucholsky seine politischen Gegner zu stellen, aber strenggenommen ist er damit überfordert. Tucholsky bleibt im Kern der sensible Ästhet, der bis zur Selbstvernichtung tapfer die Rolle des Moralisten spielt. Sein Freitod im schwedischen Exil ist zu einem Akt politischen Protestes stilisiert worden; die Gründe dürften komplexer sein, zumal Tucholsky zwecks Schärfung des Blicks bereits seit 1924 meist im Ausland lebte. Er hat die «Treppe» Sprechen–Schreiben–Schweigen konstruiert. Sein Freitod war der konsequente Schritt über die letzte Stufe hinaus.

Tucholsky ist ein Meister der Prosaskizze in Miniaturformat. Mit den «Miniaturen» Benjamins oder Jüngers allerdings haben seine Texte nichts zu tun. Sie sind nicht verschlüsselt, sondern sprechen alles aus, halten nichts zurück. Tucholsky versteckt seine Intelligenz nicht, sondern spielt sie aus, erfreut sich an ihr und andere mit ihr. Über was er auch schreibt – und seine Themen umfassen das gesamte europäische Leben im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts –, er tut es mit Charme und Eleganz. Darum hatte er breitgestreuten Erfolg, aber, wie er selber klagte, keine Wirkung. Ob er eine Szene aus dem Alltag beschwört, die er selbst erlebt hat oder seinem fiktiven Doppelgänger, Herrn Wendriner, zuordnet, ob er einen Theaterabend oder ein neues Buch mit wenigen sicheren Strichen beschreibt und zugleich analysiert, ob er zu einem Ereignis des öffentlichen Lebens, sei es zu einem politischen oder einem juristischen Skandal, sei es zu einem Jubiläum oder einem Kriminalfall, Stellung bezieht: der rezipierende Leser kann sich auf Grund der Spontaneität Tucholskys sofort und mühelos mit dem Autor einverstanden erklären und seine Solidarität bekunden. Da das menschliche, allgemeinmenschliche Gefühl stets das letzte Wort hat, wird dabei Solidarität fast zu intimer Kumpanei.

Kaum ein Autor ist so sehr Vertrauter des Lesers, weckt sein Vertrauen, ohne es zu mißbrauchen, wie Tucholsky. Damit aber begibt sich der Text der Wirkung über seine eigene Aura hinaus: im persönlichen Einverständnis bleibt der Leser eingesponnen in die Epoche, ihre Voraussetzungen, Verhältnisse und Folgen.

In diesem Sinne sind Werk und Wirkung Tucholskys symptomatisch für die Weimarer Republik. Dabei ist die Weimarer Republik völlig auf Berlin zentriert. Es zählt nur, was in Berlin geschieht. Auch auf seinen Beobachtungsposten im Ausland bleibt Tucholsky Berliner, argumentiert er als Berliner. Schon sein erster, 1920 unter dem Pseudonym Peter Panter veröffentlichter Prosaband *Träumereien an preußischen Kaminen* beweist das. Jeder kritische, ironische oder sentimentale Reflex trifft diese Stadt, geht von ihr aus oder kehrt zu ihr zurück. Darum greifen die Wurzeln Tucholskys durch die Zeitschichten der Republik und des Kaiserreichs hindurch, tief in das vormärzliche, ja romantische Berlin hinein. Ein guter Freund Tucholskys, George Grosz, hat ihn treffend als Erben Glasbrenners charakterisiert[12]. Die Sammlungen der Tucholskyschen Schriften, *Mit 5 PS* (1928), *Das Lächeln der Mona Lisa* (1929), *Lerne lachen ohne zu weinen* (1931), ergeben insgesamt ein Spektrum der Epoche, in das sämtliche «Farben» und Farbnuancen eingefangen sind, und bieten, um nochmals dieses Vergleichsbild zu gebrauchen, schon Farbfotografie, nicht nur Schwarz-Weiß-Fotografie wie bei Kisch. Der totale Zerfall dieser Epoche im Jahre 1933 zerstört auch das Spektrum und seinen Träger. Tucholskys Tod 1935 besiegelt den Tod einer ganzen Ära.

DRITTES KAPITEL

Lyrik

Eine geschichtliche Ortsbestimmung der deutschen Lyrik der zwanziger Jahre bereitet keine Schwierigkeiten: sie ist nachexpressionistisch in Tonlage, Thematik und Tendenz. Wie nach den Kriegs- und Revolutionsjahren mit der Konstituierung der Weimarer Republik wenigstens partiell eine Ernüchterung und Versachlichung des politischen Lebens erfolgt, so nach dem expressionistischen Jahrzehnt eine Ernüchterung und Versachlichung der literarischen Szene. Das trifft vor allem die Lyrik. In einer lyrikfremden, ja -feindlichen Zeit beteuert man, wenn man Lyrik schreibt, daß es sich strenggenommen gar nicht um Lyrik handele, sondern vielmehr um Texte zum täglichen Gebrauch, die nun einmal mehr oder minder zufällig in Versen abgefaßt seien. Damit bedeutet das Jahr 1919 für das Selbstverständnis der Lyrik eine entscheidende Wende. Hier geht nicht nur die expressionistische in die nachexpressionistische Phase über, hier endet ein Halbjahrhundert, das sich scharf gegen das folgende Halbjahrhundert absetzt. In den fast fünfzig Jahren, die das Kaiserreich dauerte, hatte die Lyrik ihren Rang unablässig wahren und festigen können, und zwar unabhängig von ihrer jeweiligen Einstellung zu den herrschenden Mächten. Ob als Lobrednerin des Deutschen Reiches, ob in hochmütiger ästhetischer Isolation, ob im Wirbel einer Weltkatastrophe: das Potential der Lyrik war unerschöpflich, ihre Stimme war, ob synchron oder kontrapunktisch zur politischen Realität, sozusagen die offizielle Stimme des Geistes schlechthin. Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs verliert die Lyrik, unter rasch wechselnden politischen Bedingungen, diese dominierende Rolle. Sie geht, von der zeitgenössischen Kultur insgesamt her gesehen, in den Untergrund.

Die Lyrik der Weimarer Republik ist, was im verklärenden Rückblick meist übersehen wird, Untergrund-Lyrik. Das gilt unabhängig vom Erfolg, das gilt auch unabhängig von der Tendenz. Die hermetische Lyrik von Oskar Loerke und Konrad Weiß bleibt ebenso auf bestimmte Zirkel beschränkt wie die Gebrauchslyrik von Mehring, Kästner und Tucholsky. Die «Kulturpolitik» nach 1933 besiegelt diesen Zustand nur noch in brutalster Weise, indem sie die Genannten auf dem Verbotswege auch faktisch in den Untergrund schickt. Noch eine dritte Kategorie von Lyrik ist zu nennen; auch sie bestätigt die tiefgreifende Isolation. Gemeint sind die Versuche der großen Lyriker des wilhelminischen Zeitalters, «Summen» ihres Schaffens vorzulegen. Sind diese «Summen» auch nicht den großen Romanen der zwanziger Jahre zu vergleichen, von denen im zweiten Exkurs zu handeln sein wird, so stellen sie doch

funktional Parallelen dazu dar. Rainer Maria Rilke zieht 1923 in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* die Summe seiner poetischen Existenz, er liefert gleichsam die versifizierte Poetik nach, die die Voraussetzungen seiner in den *Neuen Gedichten* kulminierenden Lyrik reflektiert. Dabei stammen die ältesten Elemente der Elegien noch aus der Zeit vor 1914. Stefan George stellt ab 1927 die *Gesamt-Ausgabe der Werke* in einer auch typographisch-buchtechnisch «endgültigen Fassung» in diese lyrikfremde Epoche hinein, auch dies ein seinem herrischen Wesen gemäßer Akt bewußter Provokation. Sein Werk soll beweisen, daß es daneben und danach keine Lyrik mehr geben kann. Schließlich Rudolf Borchardt mit der fragmentarischen Ausgabe seiner *Schriften:* die *Vermischten Gedichte*, 1924 publiziert, präludieren, indem sie in der leidenschaftlichen Evokation der Tradition deren Zusammenbruch deutlich machen, das Georgesche Verdammungsurteil über eine Epoche ohne genuine Lyrik.

Mit dieser negativen Charakteristik aber ist es nicht getan. Als positiv muß angeführt werden, daß Benns Lyrik bruchlos in die zwanziger Jahre übergeht und einen neuen, aus der Terminologie von Naturwissenschaft und Medizin gespeisten Stil entwickelt, und daß dem jungen Brecht die Schaffung eines Gedichttyps gelingt, der mehr ist als eine Spielart der Gebrauchslyrik. Positiv zu werten sind auch die Resultate, die sich aus der Negation des Expressionismus als Stil ergeben. Dieser Vorgang setzt bereits im expressionistischen Jahrzehnt mit aller Heftigkeit ein: in der Kontroverse der Dadaisten mit dem Expressionismus. Die Dadaisten durchschauen den Expressionismus als aufgipfelnde und zusammenstürzende Schlußphase einer Entwicklung, die von ihnen weit über die Gründung des Kaiserreichs bis zu den Anfängen der europäischen Kultur überhaupt zurückgeführt wird. Das entspricht – in der Negation – durchaus der Bennschen Formel vom Expressionismus als letztem großen europäischen Stil[13]. Damit ist zugleich zum Ausdruck gebracht, daß «Stil» im herkömmlichen Sinne nunmehr eine entbehrliche Kategorie sein würde. Dada will lyrische Artikulationen, die nicht durch Stil auf eine höhere Ebene gehoben worden sind, sondern den landläufigen realitätsgezeugten Artikulationen entsprechen. Das ist mehr als radikale Entliterarisierung der Literatur, das ist Entlyrisierung der Lyrik und damit, generell, Verzicht auf alles Ästhetische. Der *Dada Almanach* von 1920 macht das über alle Zweifel hinaus deutlich. Hier weit eher als im Jahre 1945 ließe sich ein absoluter «Nullpunkt» ansetzen.

In Analogie zur ökonomischen Entwicklung der Weimarer Republik wird auch im Bereich der Lyrik eine neue Währung eingeführt, die aufs strengste darauf achtet, daß jedes einzelne Wort «gedeckt» ist. Der Expressionismus insgesamt hatte Worte so bedenkenlos gebraucht, daß eine Inflation nicht ausbleiben konnte, als sich herausstellte, daß die «großen» Worte keinerlei

Deckung mehr besaßen. Aber ebensowenig wie die Währung nach der Inflation zur Goldmark des Kaiserreichs zurückkehren konnte, konnte die Lyrik nach den inflatorischen Exzessen des Expressionismus einfach zur «Goldwährung» Georges, Rilkes und Borchardts zurückkehren. Auch Vorgänge der Wort-Ökonomie sind nicht reversibel. Die Rentenmark dort, eine Reduktion auf das alltägliche, prononciert unlyrische Wort hier waren die unvermeidlichen Konsequenzen. Der von T. S. Eliot geforderte Verzicht auf Poesie, um die Poesie zu retten, wurde im Deutschland der zwanziger Jahre sehr bewußt praktiziert. Von nun an mußte die Lyrik gegen sich selber stehen, mußte diesen Gegenzug, diesen Gegenzwang ins jeweilige Werk integrieren, um überhaupt Bestand haben zu können. Die Lyrik der Weimarer Republik ist, willentlich, Lyrik wider Willen. Durch diese paradoxe Struktur wächst ihr – und das verdoppelt die Paradoxie – erneut ästhetischer Reiz zu.

Gegenzug und Gegenzwang sind selbst dort aufweisbar, wo man durchaus noch von Modifikationen des Expressionismus sprechen könnte: in der mittleren Lyrik Gottfried Benns. 1922 hatte Benn, im Zuge der kritischen Retrospektive auf das vergangene Jahrzehnt, seine *Gesammelten Schriften* vorgelegt. Im Nachwort bekennt er sein totales Scheitern als Dichter. Nicht nur verwirft er, im mythologischen Bild des Deukalion, sein bisheriges Werk; er streitet rundweg ab, daß man überhaupt noch Lyrik schaffen könne, es sei denn, «man schriebe mit Spulwürmern und Koprolalien». Die Heftigkeit dieser Formulierung aber beweist, daß Benn das «poetische» Gedicht will, auch wo Ekel und Grauen die tradierte Funktion des Schönen usurpieren. Wo «Prosa» in die «Poesie» einströmt, handelt es sich um Wortsubstanz, nicht um Seelenhaltung. Benns Lyrik nach 1922 hält an der unabdingbaren Voraussetzung fest, daß nur die hochgespannte, exaltierte Seele in seltenen schöpferischen Stunden das vollkommene Gedicht auswerfen könne. Benn entwickelt einen völlig neuartigen liedhaften Gedichttyp, der sich durch außerordentliche rhythmisch-musikalische Variabilität auszeichnet. Die durchweg achtzeiligen Strophen sind jeweils aus zwei kreuzweise gereimten Vierzeilern zusammengesetzt, wodurch sich für das ganze Gedicht eine wellenartige Bewegtheit ergibt. Bevorzugung kurzer, ja kürzester Zeilen und stark wechselnde Füllung der einzelnen Takte bewirkt eine substantielle Dichte, die der subtilen Rhythmik wegen nie erstarren und statisch werden kann. Durch akkumulative Reihung von Substantiven wird die rhythmisch begründete Dichte sogar noch gesteigert. Zugleich ergeben sich durch diese Akkumulation Verzögerungen, Stauungen, Gegenkräfte zum durchlaufenden Rhythmus.

Zur Eigenart der Form tritt die Eigenart des Vokabulars. Benn bringt den Wortschatz der modernen Wissenschaften auf einer sehr breiten Skala in seine mittlere Lyrik ein. Die wissenschaftlichen Termini stören den Leser permanent aus dem rhythmisch geförderten Sich-Einspinnen in den «poeti-

schen» Traum auf. Die Nomenklatur des Alltags der modernen technischen Welt tritt hinzu. Dadurch ergeben sich zeitliche Spannungsfelder, zumal die Mythologie eines der Reservoire ist, denen Benn bevorzugt Wort- und Vorstellungsmaterial entnimmt. Auch kultische Elemente dringen wieder ins Gedicht ein. Anders als bei George aber sind sie nicht Ausdruck einer sakralen Daseinshaltung, sondern Gegenpole, an denen sich das moderne Bewußtsein, wissend und zugleich dieses Wissen negierend, zu entzünden vermag. Der Dichter, der «Sänger», wie ihn ein programmatisches Gedicht Benns nennt, ist Träger des modernen Bewußtseins. Er lebt «immer dem Worte zu» und versucht, die Spannung zwischen Ich und Du, oder weiter gefaßt: zwischen Ich und Welt aufzuheben. In einem Gewaltakt, der einerseits die äußerste Reduktion des Expressionismus, andererseits dessen letzten Exzeß darstellt, setzt der Dichter sein Ich als Welt: «Stündlich webt er im Ganzen / drängend zum Traum des Gedichts / seine schweren Substanzen / selten und langsam ins Nichts.» Diese Setzung von Welt aus eigener individueller und fremder epochaler Substanz heraus geht weit über die Umstrukturierung einer Epoche mittels individueller Gestik hinaus, wie sie George und Rilke vollzogen, hebt aber auch den landläufigen Expressionismus auf, eben weil dieser Entwurf kein Ziel hat, sondern in das Nichts hinein erfolgt. Der Entwurf ist, mit anderen Worten, nicht integrierbar, sondern ein sich absolut setzender, nur im Vollzug gültiger Akt. Er gilt «niemals und immer».

Die in das jeweilige Gedicht eingebrachte Substanz weist, gerade wo sie wissenschaftlich oder kultisch spezifiziert ist, über die Grenzen des Gedichts hinaus. In jeder Nennung schwingt das Ungenannte mit. Daraus ergibt sich die Tiefenschichtung der mittleren Lyrik Benns. Hinter der nicht ohne Ironie gezeichneten Welt der modernen Wissenschaft taucht, paradoxerweise durch die Mittel eben jener Wissenschaft ins Bewußtsein gehoben, die antike mediterrane Welt auf. Dahinter schichten sich die zeitfernen Welten des Morgenlandes – Reminiszenz an die von Benn zeitlebens bewunderte Else Lasker-Schüler – und der Südsee, dahinter schließlich die Erdzeitalter, die den Menschen noch nicht kannten, animalische und vegetative Bereiche, die, auf die Gegenwart zurückgewendet, den Menschen überhaupt in Frage stellen. Der Entwurf ins Nichts, der sich im Gedicht ereignet, entspricht dem biologistischen Nihilismus, den Benn als Dichter vertritt. Die Konsequenz dieser Haltung ist von den zwanziger bis in die fünfziger Jahre hinein selbst von weltanschaulichen Gegnern Benns anerkannt worden. Das Dilemmatische seiner Position hat Benn sehr wohl durchschaut und immer wieder thematisiert. Das ganz und gar unpoetische wissenschaftliche Wort wird zum bevorzugten Medium des hochgradig poetischen Gedichts, der Gegenzug und Gegenzwang, so eindeutig er auch ist, insbesondere in der Terminologie und in der Substantivballung, schwingt wieder ein in die größere Strömung der Tradition. Das Nichts schlägt

um in einen permanenten Traum. Die harten verbalen Konturen verschwimmen «trance- und traumgefleckt» in eine absolute, in fast physikalischem Sinne sphärische Musik.

Eine Integration des Antilyrischen in die Lyrik wird neben und nach Benn von Oskar Loerke und Konrad Weiß versucht. Dabei müssen die Versuche von Loerke und Weiß mit den «Summen» Georges, Rilkes und Borchardts in Zusammenhang gebracht werden, stellen sie doch eine Auseinandersetzung mit eben jenen älteren Lyrikern dar. Zwar lassen sich auch Loerke und Weiß zu denen zählen, die sich vom Expressionismus, der den «hohen» Ton in der Lyrik diskreditiert hatte, abzusetzen versuchten; wichtiger aber ist, daß sie einen neuen glaubhaften «hohen» Ton in Anknüpfung an ältere Muster zu gewinnen vermochten. Voraussetzung dafür war erstens eine umfassende und intime Kenntnis der Lyrik der letztvergangenen Jahrzehnte, zweitens eine ausgeprägte und durch literarische Moden nicht verzerrbare Individualität. Gelehrsamkeit trat hinzu, nicht wie bei Benn als Bindung an Naturwissenschaft und Medizin, sondern bei Loerke als Bindung an die Musik, bei Weiß als Bindung an die bildenden Künste. Dieser Bindung verdanken wir Loerkes Studie *Anton Bruckner* (1938) und die vornehmlich auf Architektur fixierten Reiseberichte von Weiß (*Deutschlands Morgenspiegel*, postum 1950).

Oskar Loerke (1884–1941) war seit 1917 Lektor des S. Fischer Verlags in Berlin. Daraus resultiert seine Vertrautheit mit sämtlichen Strömungen und auch Unterströmungen der modernen Literatur, kannte er doch auch die Werke, die niemals zum Druck befördert wurden. Daraus resultiert aber auch seine kritische Haltung dem Expressionismus gegenüber, mit dem sein eigenes Schaffen, einsetzend mit den Gedichtbänden von 1911 (*Wanderschaft*) und 1916 (*Gedichte*, später unter dem Titel *Pansmusik*) zunächst synchron verläuft. Loerke kritisiert, daß der Expressionismus allzu leichtfertig Forderung und faktische Leistung gleichsetze und definiert damit zugleich den von ihm selber bevorzugten Gedichttypus. Das Gedicht solle nicht Meinungen formulieren, sondern die «Dinge» dieser Welt einfangen. Dabei solle der Dichter auf die strenge, ästhetisch determinierte Selektion verzichten, wie sie Rilke in den *Neuen Gedichten* vollzog, und sich mit allem einlassen, oder anders gewendet: alles in sein Gedicht einlassen. Hier liegen die Keime des «porösen» Gedichts, wie es ein Vierteljahrhundert später Karl Krolow forderte[14]. Der Vorwurf, daß ein solcher Gedichttypus zu kosmischer Entgrenzung im Stile Däublers und Momberts neige, wurde schon 1922 von Moritz Heimann zurückgewiesen, der darauf aufmerksam machte, daß bei Loerke zum Kosmos auch die Erde und zur Erde auch Berlin gehöre[15]. Auch bietet der formale Aufbau der einzelnen Bände wie des gesamten Werks ein Gegengewicht zu jeder Art von Entgrenzung. Loerke selbst hat sein lyrisches Gesamtwerk als «Siebenbuch» verstanden. Es besteht aus den Sammlungen *Wanderschaft* (1911),

Pansmusik (1916), *Die heimliche Stadt* (1921), *Der längste Tag* (1926), *Atem der Erde* (1930), *Der Silberdistelwald* (1934) und *Der Wald der Welt* (1936). Der lyrische Nachlaß erschien 1949 unter dem Titel *Abschiedshand*. Zeitlich und geistig liegt die Mitte des Loerkeschen Werkes in den zwanziger Jahren.

Loerke teilte mit George die Abneigung gegen Anthologien. Das einzelne Gedicht lasse sich aus dem architektonischen Gefüge des Gedichtbandes, ja des Gesamtwerks nicht ohne Schaden herauslösen, da es aus einer einheitlichen Mitte heraus entstanden sei. Das Werk ist objektivierte, verabsolutierte Biographie. Dadurch entsteht ein umfassendes Spannungsverhältnis, das bis in den kleinsten Strukturbestandteil hinein ablesbar ist. Der Freiheit des Einzelgedichts, mehr noch: der Einzelzeile, die für alle «Dinge» offen ist, steht die Bindung innerhalb des Gesamtplans gegenüber. Das ist von der Linearität lyrischer Willensäußerungen im Expressionismus weit entfernt. Expressivität ist bei Loerke keine Sache aktiven oder gar aktiv-politischen Wollens, sondern mögliches Resultat einer in Produktivität umgeschlagenen äußersten Passivität, eines exzessiven Offenseins. Auf dieses Offensein ist auch die oft getadelte Dunkelheit und Uneinheitlichkeit der Loerkeschen Verse zurückzuführen. Da im Einlassen von Welt kein ästhetischer Filter mehr vorgeschaltet wird, ist das «Material» bei Loerke notwendigerweise «gemischt». Auch ist bei Loerke nirgends fixierbar, ob er die jeweilige Erfahrung, meist die sinnliche Begegnung mit den Dingen, im Wort nur wiedergibt, oder ob die jeweilige Erfahrung durch die Fixierung im Wort transformiert wird. Anders als bei Benn ist bei Loerke das Wort Äquivalent für Dingliches und zugleich Zeichen, das paradoxerweise auf das verweist, was von diesem Zeichen nicht mehr erfaßt werden kann. Und anders als bei Rilke ist die Welt der Dinge bei Loerke nicht in ein «Buch der Bilder» zu verwandeln. «Ich gab die bilderlose, dingegroße Welt»: diese Zeile Loerkes bestimmt aufs genaueste Größe und Grenze seines Dichtertums.

Der Verzicht auf Verwandlung in Bilder bewirkt, daß die Dinge oft irritierend weit auseinanderfallen. Zwischen den Verszeilen Loerkes tun sich Abgründe auf, und es ist lediglich eine Frage der Perspektive, ob man darin künstlerisches Unvermögen oder gnadenloses Aufdecken eines epochalen Dilemmas sieht. Gerade darin wird die mediale Rolle Loerkes deutlich, die er in einer Selbstinterpretation[16] nachdrücklich hervorgehoben hat. Der Dichter als Mikrokosmos ist Spiegel und Brennpunkt des Makrokosmos. Daß dieses Wechselverhältnis nicht in barockem Sinne ausgewogen ist, ist ein epochales Phänomen: Unausgewogenheit ist nur ein anderer Aspekt der Uneinheitlichkeit. Zugleich aber lassen sich innerhalb dieser Spannung die Dinge, als Elemente des Makrokosmos, vollkommen auf sich selbst reduzieren. Loerke liefert keine Gebrauchslyrik, aber radikal versachlichte Lyrik. Zeile für Zeile offenbart sich in ihr das Antilyrische, der energische Gegenzug, und das um so

stärker, je eindeutiger Loerke seine Verse in Analogie zur Musik fügt. Eine sperrige Rhythmik dominiert, die optischen Vorstellungen stoßen hart aufeinander, ja bis zur wechselseitigen Vernichtung ineinander. Die Einbettung disparatester Elemente in den tragenden Strom einer großen Melodie, wie sie in Benns mittlerer Lyrik begegnet, fehlt bei Loerke völlig. Benns Gedicht ist auch da, wo es sich als Fragment versteht, Artefakt. Loerkes Gedicht ist zunächst eine «Definition» und besitzt als solche Kunstcharakter; darüber hinaus aber ist es etwas Werdendes, im Augenblick der Notation überhaupt erst Entstehendes, weist also permanent über seine eigenen, im Wort definierten Grenzen hinaus. Das Offensein ist also doppelter Natur: nicht nur steht das Gedicht allen Elementen der Welt offen, es wächst, geöffnet, als Element in die Welt hinein. «So tauschen Gesamt- und Einzelleben von ihrer Aura manchmal ein weniges aus», notiert Loerke[17].

Das lyrische Gedicht ist der Ort solchen Austausches. Die Sphären, Elemente und Materialien des Austausches sind bei Loerke außerordentlich variabel. Basis ist der Austausch von Optischem und Akustischem. Loerkes Dichtung hat, darin der Lyrik Mörikes nicht unebenbürtig, eben deswegen irritiert, weil ein ständiger Wechsel von einer Sinnes- und Vorstellungsebene zur anderen statthat, ja das jeweilige Gedicht überhaupt erst konstituiert. Loerke löst nicht wie Eichendorff die Musik, die in den Dingen schläft, heraus, sondern im Akt des Musizierens erst baut sich, in einer gewissen Nähe zu barocken Verfahrensweisen, die Welt auf. Im Gedicht tauscht sich auch Menschliches und Göttliches aus. Schon im Austausch zwischen Erde und Himmel, wie er in Loerkes aus Erinnerungsbildern seiner westpreußischen Heimat gespeisten Landschaftsgedichten begegnet, ist das vorgeprägt. Der «Gott der Welt» ist Projektion der eigenen Seele; gleichzeitig ist das Ich nur Teil und Ton einer «Pansmusik». Zeit und Ewigkeit treten in Austausch. Dabei bleibt es offen, ob das lyrische Gedicht auch die Welt der Gestirne, ob es die Sphären zu «zeugen» vermag, oder ob es sie nur «anzielt». So findet auch ein Austausch von Fülle und Leere statt. Schließlich tauschen Zeit und Raum, die ihrerseits in sich gespannt und gespalten sind, einander aus. Der Raum reicht dantesk von der Unterwelt bis an die Gestirne, er umgreift tropische wie arktische Zonen. Die Zeit reicht bis zu alten Sagen und Mythen – Atlantis und chinesischer Kulturkreis – zurück, wird aber zugleich utopisch in die Zukunft projiziert. Loerkes Lyrik ist zwischen Mythos und Utopie angesiedelt.

Das bestimmt den Rang Loerkes sowie seine Wirkung weit über die zwanziger Jahre hinaus und rückt ihn in unmittelbare Nähe von Konrad Weiß (1880–1940). Diese Nachbarschaft ist wichtig, weil die Herkunft beider denkbar verschieden ist: Loerke war ein Protestant aus dem Nordosten Deutschlands, Weiß ein Katholik aus dem Südwesten. Auf die Bindung beider an verschiedene Künste wurde bereits hingewiesen. Dieser Hinweis muß dahin-

gehend ergänzt werden, daß Loerke ein fast ohrenloser Ohrenmensch, Weiß ein fast augenloser Augenmensch war, oder, um es positiv zu sagen, daß beide ihren ureigenen Bereich zu verlassen liebten, um im Bereich des anderen nicht etwa Beruhigung, sondern gesteigerte, potenzierte Fremdheit erfahren zu können. Auch darin dokumentiert sich ein – fast dämonischer – Gegenzug, eben jene willentlich wider Willen gezeugte Lyrik, die symptomatisch für die zwanziger Jahre ist. Die «Sperrigkeit» der Lyrik von Konrad Weiß muß aus dem Verhältnis von Bild und Wort erklärt werden. Loerkes Ziel ist es, die Dinge so zu Wort kommen zu lassen, daß sie in diesem Prozeß nicht zu bloßen Bildern degenerieren. Sie kommen zu Wort, indem das Wort, prozessual, als werdendes gesetzt wird. Damit gewinnt es unmittelbar religiöses Gewicht. Anders bei Weiß. Bei ihm ist das Bild das Selbstverständliche, das Gesetzte, und zwar das vor jeder dichterischen Bemühung von Gott Gesetzte. Sein Problem ist, sich vom ein für allemal im Bild Gesetzten zu lösen, den «Weg vom Bild zum Wort» zu finden, wie es in der Gedichtreihe «Wettlauf des Knechtes mit Gott, mit der Erde und dem Menschen» heißt. Die von Gott gesetzten Bilder haben eine solche Aussagekraft, daß sie vom Wort nicht erreicht, geschweige denn überboten werden können. Das Wort kann daher für Weiß nur mittelbar religiöses Gewicht erlangen. Das Mittel sind die Bilder, die es zu verwenden, von denen es sich aber auch gleichzeitig zu lösen und ins Bilderferne zu wagen gilt.

Franz Blei hat gesagt, der Lyriker Loerke gehe den Weg von der Welt zu Gott[18]. Diese Formel ließe sich für Weiß umkehren: seine Lyrik geht den Weg von Gott zur Welt, sie unternimmt, heißt das, den verzweifelten Versuch, aus den von Gott gesetzten Bildern das verborgene, eingekapselte, eingeschlossene Wort zu lösen, zu filtern, herauszubrechen. Damit aber läuft seine Lyrik der ihr – als Dichtung – innewohnenden Richtung zuwider. Nicht zuletzt daraus erklärt sich die Dunkelheit der Verse von Weiß, die die Dunkelheiten Loerkes noch übertrifft. Loerke bewegt sich, dichtend, allen Entfremdungen zum Trotz auf ureigenem Gebiet; Weiß als Dichter ist der Fremde schlechthin, er wirkt, als ob er auf einen unbekannten Planeten verschlagen sei. Kein Wunder, daß seine Lyrik in der Epoche der Weimarer Republik fast wirkungslos blieb: *Tantum dic verbo* (1918), von Kurt Wolff verlegt, von der auslaufenden expressionistischen Welle mitgespült, aber nicht mehr getragen, *Die cumäische Sibylle* (1921), Bekenntnis des änigmatischen Charakters der eigenen Verse bereits in der Titelgestalt, und *Das Herz des Wortes* (1929), verzweifelter Versuch, aus dem Wort, das, herausgesprengt, holzig war, holzig blieb, Blüten zu treiben. Die Übernahme großer Partien des lyrischen Werkes in den Sammelband *Das Sinnreich der Erde* (1939) bewirkte den Durchbruch ebenfalls nicht. Die Lyrik von Weiß galt nun bestenfalls als Dokument des Widerstands. Man spürte das Ganz-Andere, ohne es zu verstehen.

Kein Gedicht von Weiß ist rund und in sich stimmig, eben weil das Gedicht bei Weiß nie Artefakt ist. Es hat offene Ränder, nicht nach außen hin wie bei Loerke, sondern nach innen. Die Bilder überschneiden sich, stürzen zusammen, über jene Ränder nach innen hinweg, die Diktion ist sprunghaft, oft sogar regelwidrig, die Syntax verschachtelt und labyrinthisch. Der Irrtum, die Lyrik von Weiß sei Resultat einer permanenten Ausdruckskrise, konnte nicht ausbleiben. Eben das ist sie nicht, es sei denn, man löse den Begriff aus dem Zusammenhang des Individuellen und beziehe ihn auf einen Dichter, der, transindividuell, als Handwerker sein Material in den Griff zu bekommen versucht. Dabei ergeben sich Spannungsfelder. Von der Grundhaltung her dominiert die Spannung zwischen Esoterik und Naivität. Weiß dichtet nicht voraussetzungslos. Durchgängig finden sich verschlüsselte Bindungen an den Kultus der römisch-katholischen Kirche und an kultbezogene, kultgezeugte Kunst wie etwa die Madonnenmalerei des Mittelalters. Sie setzen den wissenden Leser voraus. Aber es ist eine kindlich gläubige Seele, die sich dieses Wissensstoffes bedient. Das zeugt Licht, das sich innerhalb der Gedichte von Weiß in ständigem Wechselspiel mit dem Dunkel befindet und mit der motivischen Spannung zwischen Knechtschaft und Herrschaft korrespondiert. Die «Gesichte des Knechtes auf Golgatha» handeln diese Beziehung, die leidende Gegenwart ins Neutestamentliche zurückbiegend, beispielhaft ab.

Bei Loerke und Weiß wird die Ausdruckskrise der Jahrhundertwende auf eine außerästhetische Ebene gehoben. Den Lyrikern der zwanziger Jahre steht das Wort zur Verfügung, um die Zeit zu treffen; die Zeit zu wandeln, zu verwandeln, vermag es nicht. Das hatte schon das Scheitern des Expressionismus gezeigt. In der Folge versagen nicht so sehr die Dichter vor dem Wort, als daß sich das Wort den Dichtern versagt. Das ist ein epochales, kein individuelles Problem. Das Ausgreifen auf Wortfelder, die bisher nicht zum Bereich der Lyrik zählten, stellt unter diesem Aspekt den Versuch dar, Substitute für das sich versagende Wort in dessen eigenem Bereich zu finden. Die Resultate konnten, was hohe Lyrik betrifft, nur zwiespältig, ja halbschlächtig sein. Weitaus günstiger waren die Bedingungen, wenn man sie für eine bewußt auf Tageskritik und Tageswirkung reduzierte Lyrik nutzte. Indem man den literarischen Anspruch, der in der Lyrik von Loerke und Weiß immer noch latent ist, radikal aufgab, konnte man eine Gebrauchslyrik schaffen, der jeder hemmende Gegenzug und Gegenzwang fehlte. Dieses Verfahren setzte sich allerdings nicht spontan und übergangslos durch. Es hat seine Wurzeln in der kabarettistischen Lyrik des wilhelminischen Zeitalters, in Versen, die Wedekind, Holz, Bierbaum und andere – linker Hand – zum Zeitvertreib geschrieben hatten. Dieser Zeitvertreib wurde im sich ständig verschärfenden politischen Klima der Weimarer Republik allmählich zum ernsten Geschäft.

Personell verknüpft werden beide Epochen durch Joachim Ringelnatz (1883–1934). Sein Werk und seine Wirkung sind auf die zwanziger Jahre konzentriert, essentiell aber ist Ringelnatz eine Gestalt der Vorkriegsära, Morgenstern näher als Kästner oder Tucholsky. Auch darf nicht vergessen werden, daß Ringelnatz unter seinem richtigen Namen Hans Böttticher als seriöser Lyriker mit *Gedichten* (1910) esoterisch-sentimentaler Prägung begann. Schon 1912 folgte *Die Schnupftabaksdose*, das unwirsch-dumpfe Gegenstück zu den geist-lichten *Galgenliedern* Morgensterns, im Untertitel treffend als «Stumpfsinn in Versen und Bildern» (diese stammten von Richard Seewald) charakterisiert. «Stumpfsinn»: das verwirft von vornherein das Ringen um eine neue Lyrik, wie es Loerke und Weiß wagten, das ist eine Kapitulation von außerordentlicher, ja ergreifender Ehrlichkeit; das ist aber auch eine Untertreibung für Melancholie, ausweglose Schwerblütigkeit, Leiden an der eigenen Zeit. Man darf nie vergessen, daß Ringelnatz zeitlebens anders sein wollte, als er sich gab. Aber er war rettungslos auf sich selber zurückgeworfen. Das hat er in grotesken lyrischen Figurationen ebenso rücksichts- wie rückhaltlos ausgesprochen. Nicht völlig zu Unrecht hat man auf den Goetheschen Zug bei Ringelnatz hingewiesen; denn Ringelnatz ist Bekenntnis- und Gelegenheitsdichter. Viele seiner Gedichte haben die Funktion von Briefen, Kartengrüßen, Widmungen, Dankadressen. Die Rückhaltlosigkeit von Ringelnatz resultiert dabei nicht in großen Worten, sondern in der Reduktion aufs Alltägliche. Von den anderen poetae minores des wilhelminischen Zeitalters setzt sich Ringelnatz dadurch ab, daß er sich «nach unten» stilisiert. Die Wahrheit – und damit nimmt er die Haltung Mehrings, Tucholskys und Kästners vorweg – liegt unten auf dem Grunde, im Untergrund.

Mit den beiden Bänden von 1920, also an der Wende vom expressionistischen zum nachexpressionistischen Jahrzehnt, gelingt Ringelnatz der Durchbruch: *Turngedichte* und *Kuttel Daddeldu oder das schlüpfrige Leid*. Die *Turngedichte* geben sich so, als ob sie der jeweiligen Turnübung synchron liefen. Jede einzelne Übung oder Sportart wird in Richtung der ihr innewohnenden Möglichkeiten übersteigert. Dabei wird das Groteske an den Punkt getrieben, an dem es in schieren Irrsinn umschlägt. Das Gedicht bricht in dem Augenblick ab, in dem sein Gegenstand zerbricht. Es ist, in übertragenem Sinne, jeweils ein Salto mortale mit tödlichem Ausgang. Zugleich sind diese Groteskgedichte durchweg literarische Parodien: Ringelnatz nutzt tradierte literarische Formen, Reminiszenzen, Assoziationen, Zitate und Fehl-Zitate, um im Medium des Turnens seine Epoche insgesamt lyrisch zu vernichten. In dem Gedicht «Während der Riesenwelle» wird nicht nur ein gehobener poetischer Ton ad absurdum geführt, sondern auch eine spezifische windmacherische Variante wilhelminischen Heroismus, die, wie Ringelnatz beklagt, auch in den zwanziger Jahren noch nicht ausgestorben ist und künftiges politisches Unheil

braut. Gelegentlich verwendet er die Form des Rollengedichts, um Leid, Groll, Angst, Hoffnung artikulieren zu können: «Die Lumpensammlerin», «Stimme auf einer steilen Treppe», «Worte eines durchfallkranken Stellungslosen in einen Waschkübel gesprochen».

Das Rollengedicht wird schließlich an eine Figur delegiert, das andere Ich des Dichters, die Maske, die nicht verbirgt, sondern enthüllt: den Seemann Kuttel Daddeldu. Ringelnatz war von 1901 bis 1902 Schiffsjunge und Leichtmatrose, diente als Einjährig-Freiwilliger in der Kaiserlichen Marine und war im Ersten Weltkrieg Leutnant zur See auf einem Minensuchboot. Im Rollengedicht wird also eigene Erfahrung umgesetzt, und zwar wiederum in Form der Reduktion. Diese Reduktion bedeutet keine Verarmung. Im Gegenteil: gerade der reduzierten Figur, Kuttel Daddeldu, wächst ungeahnte bizarre Daseinsfülle zu. Ringelnatz gelingt das Kunststück, seine Lyrik durch Ernüchterung geradezu gargantuesk anzureichern. Der Seemannskram, der in seinen Versen eingefangen ist, erzeugt, weil durch und durch prosaisch, seine ureigene poetische Aura. Kuttel Daddeldu sieht alles wie zum ersten Mal. Er ist von überwältigender Kindlichkeit, die keine Hemmungen, keine Tabus kennt. Die spezifische Art seines «Realismus» besteht darin, daß er erkennt, daß die Realität ganz anders ist, als wir glauben, nämlich chaotisch, unkontrollierbar, undurchschaubar. Diese Kindlichkeit ist – das zeigen insbesondere das *Geheime Kinder-Spiel-Buch* (1924) und das *Kinder-Verwirr-Buch* (1931) – nicht liebenswert, sondern bösartig, ja grausam. Durch diese Kindlichkeit ergibt sich ein Gefälle zwischen Kuttel Daddeldu und der Umwelt, in die er sich von Fall zu Fall verirrt. Ringelnatz führt sein anderes Ich in unmöglichen Situationen vor und verweist damit auf die Unmöglichkeit der Welt überhaupt. «Die Weihnachtsfeier des Seemanns Kuttel Daddeldu» endet in einer wüsten Schlägerei. Wo immer dieser Seemann auftaucht, wird die bürgerliche Welt, ja die Ordnung schlechthin, aufgestört. Daß seine Kindlichkeit immer wieder in Brutalität umschlägt, daß alle Spielregeln außer Kraft gesetzt werden: auch darin liefert Ringelnatz ein Bild der Welt in grotesker Abbreviatur.

Ringelnatz, undurchsichtig, ungeistig nach Art und Anlage, in seine Epoche wie in einen Morast eingesunken, ist eben wegen seiner mangelnden Distanz, wegen der völligen Abwesenheit von Ironie symptomatischer für diese Epoche als die anderen Gebrauchslyriker der zwanziger Jahre, Mehring, Kästner und Tucholsky nicht ausgenommen. Die innere Misere der Weimarer Republik läßt sich aus Ton, Thematik und Tendenz seiner Gedichte aufs genaueste erschließen. Eigene Verworrenheit und Lust am Verwirren bedingen einander wechselseitig. Je mehr sich Ringelnatz auf sich selber, dickhäutig, aber hochgradig schmerzempfindlich, zurückzieht, desto stärker wird er zum Medium seiner Epoche. Instinktsicher bevorzugt er die Form der poetischen Epistel: *Reisebriefe eines Artisten* (1927), *Flugzeuggedanken* (1929). Die Epistel ist

bei Ringelnatz nicht Mittel gedanklicher Kommunikation im Sinne der Aufklärung, sondern beiläufige, gebrochene, verschrobene Übermittlung von Gefühlen, Stimmungen, Befindlichkeiten. Ringelnatz liefert, auf der Erde und in der Luft umhergetrieben, eine lyrische Topographie. Markiert wird nur das, was der Dichter zu assimilieren vermag. Der reisende Artist, Sinnbild des unbehausten Menschen, bewegt sich am Rande der Gesellschaft, er hat Angst, das Leben zu versäumen und verfehlt es in der Tat permanent. Bescheiden, zermürbt, überflüssig, wagt er doch den Protest. Daß sich dieser Protest nicht politisch artikuliert, ist selber wieder politisches Symptom.

1928 erscheint der zentrale Gedichtband von Ringelnatz: *Allerdings*. Die Welt wird als bekannt vorausgesetzt, dann aber – mit der Beiläufigkeit des «allerdings» – leise, aber energisch in Frage gestellt. Die Kategorien dieses – apolitischen – Protestes sind noch nicht erarbeitet worden. Als erstes sind Gedichte über die menschliche Existenz zu nennen. Ohne rigoroser Moralist zu sein, unterscheidet Ringelnatz sehr genau zwischen Gut und Böse. Seine Liebe gilt den Kleinen und Unscheinbaren, sein Haß denen, die sich aufspielen, die mehr sein wollen, als sie sind. «Nichts stimmt, was mir begegnet», stellt Ringelnatz fest. Bündiger hat keiner die Atmosphäre der zwanziger Jahre getroffen. In eine zweite Kategorie fallen Gedichte über Liebe und Freundschaft. Beides ist bei Ringelnatz nicht zu trennen. Jede Liebe ist Freundschaft, ist nichts weiter als zarte, das Eigensein des anderen achtende Berührung. Die Intensität des Fühlens verbirgt sich hinter scheuen Gesten, deren Unbeholfenheit sich auch sprachlich manifestiert. Bevorzugte Geste ist die Geste des Schenkens, in der immer zugleich auch die Geste des Opferns verborgen ist. Drittens finden sich bei Ringelnatz Gedichte über die Erfahrung des Einzelnen mit der Welt schlechthin. Eines versagt am anderen. Dieses Versagen wird vorzugsweise in Monologen ausgesprochen. Die Reduktion des lyrischen Ich vom Menschen auf das Tier dient gelegentlich dem schärferen Herausarbeiten des Versagens. Dabei schlagen Strukturelemente der tradierten Fabel durch. Hinzu tritt die Wortverkehrung, der Wortwitz, das Wortspiel. Ringelnatz handhabt es nirgends mit der Souveränität Morgensterns; auch die Geisthöhe von Dadaisten wie Hugo Ball erreicht er nicht. Das Wortspiel sinkt allzu oft zum Kalauer ab. Stärker ist Ringelnatz dort, wo er sich die Auflösung der Sprache als Medium der Kommunikation zunutze macht. Einsamkeit ist, verschärft, Kommunikationslosigkeit. Viertens gibt es, wo dieses Problem thematisiert wird, Gedichte über Dichtung. Vermittels des Gedichts wird demonstriert, daß es unmöglich ist, Gedichte zu schreiben. So weit Ringelnatz einerseits, Loerke und Weiß andererseits voneinander entfernt sind: an diesem Punkt berühren sie sich. Auch das «Unanständige» vieler Gedichte von Ringelnatz ist nur eine Form, diese «Unmöglichkeit» zu bekunden.

Ein Jahr nach *Allerdings*, 1929, erschienen *Die Gedichte, Lieder und Chan-*

sons von Walter Mehring (geb. 1896). Im Gegensatz zu Ringelnatz war Mehring von der Veränderbarkeit der Welt überzeugt. Seine Gedichte handeln überwiegend von der Auflehnung gegen Bestehendes, wenn sie auch fast nie Rezepte zur Überwindung des Bestehenden anzubieten haben. Wie bei Ringelnatz sind auch bei Mehring zahlreiche Gedichte zum kabarettistischen Vortrag bestimmt. Dadurch haben sie als literarische Produkte etwas Unfertiges: sie bedürfen der Ergänzung durch die Gestik des Vortragenden. Auffallend bei Mehring ist die Zerstückelung des syntaktischen Gefüges. Dem Publikum werden Satzfragmente und -fetzen entgegengeschleudert. Das ist der Herkunft nach expressionistische Technik, die aber durch die beherrschte Kälte des Vortrags, die zu der Hektik in starkem Spannungsverhältnis steht, umfunktioniert wird. «Die Reklame bemächtigt sich des Lebens»: so ist ein Gedicht überschrieben, das, Fetzen der Reklame zu einer literarischen Collage arrangierend, diese Technik zugleich übt und kritisch thematisiert. Im übrigen sind Mehrings Themen meist identisch mit den Zielen seiner Angriffe. In den «Streitliedern» attackiert er Staat, Justiz, Presse, Börse und Militär, im «Ketzerbrevier» unter raffinierter Verkehrung liturgischer Formeln die Kirche; in den «Music-Hall-Balladen» geht es um Panoptikum, Tingeltangel, Zirkus, Jazz und Sport, also um verschiedene Aspekte des hektischen Alltags- und Oberflächenlebens der Weimarer Republik.

Wo Mehring Außenseitern der von ihm angegriffenen Gesellschaft begegnet, verkehrt sich die Thematik ins Positive. Ohne sich ins Sentimentale zu verlieren, wie dies sein Weggefährte Tucholsky so oft tut, gestaltet Mehring diese Themen mit Sympathie, ja mit Wärme, die hier sogar gelegentlich durch die generelle Kälte des Tons schlägt: in den «Legenden» beschwört er Traumgeschöpfe und Getier, in den «Romanzen» Abenteurer, in den «Gassenhauern» Vagabunden. Die «Chansons der Fremde», die die letzte Gruppe der Sammlung bilden, besingen europäische Städte. Dabei schwingt bei aller Schärfe der Diktion gelegentlich fast so etwas wie Fernweh mit. Auch ähnelt die Technik, die Erfahrenes substantivisch reiht und in eine durchlaufende Strömung einbettet, mitunter verblüffend der Technik des mittleren Benn. Gerade weil zwischen Benn und Mehring weder politische noch literarische Kontakte bestanden, ist die Zeitgenossenschaft beider im Berlin der zwanziger Jahre aufschlußreich. Wo Benn seine Epoche in der lyrischen Umsetzung eliminiert, tritt Mehring, ein politischer Moralist von hohen Graden, als Warner seiner Epoche auf. «Alles – pariert und harrt des Winks / von rechts bis links», konstatiert er voller Ingrimm. Ingrimm und Kälte waren es, die Mehring nie zu durchschlagendem Erfolg kommen ließen, geschweige denn zu subliterarischer Popularität. Seine Lyrik war kompromißlos, auch entbehrte sie ihrer zertrümmerten Syntax wegen nicht ganz des Änigmatischen, hob sich also von der Ebene purer Brauchbarkeit irritierend ab. Die Gedichte von Ringelnatz

waren nie wirklich von ihrem Autor gelöst, waren noch nicht «abgenabelt»; die Gedichte von Mehring waren von ihrem Autor «verworfen», verkehrten das Allzumenschliche ins Unmenschliche.

Durchschlagender Erfolg beim Publikum wurde dem Gebrauchslyriker Kurt Tucholsky zuteil. Von seiner Prosa war bereits die Rede. Mühelos wechselt Tucholsky von einem Bereich in den anderen. Seine Lyrik gewinnt durch eine fast Heinesche Prosanähe ihren spezifischen Ton. Auch ist sie, wie bei Heine, häufig auf Musik hin konzipiert. Tucholsky schrieb vieles für bestimmte Chansonniers und Chansonetten, die er kannte und schätzte, zum Beispiel Paul Graetz, Rosa Valetti, Gussy Holl und Kate Kühl. Für das Chanson, dessen unerreichter Meister innerhalb der deutschen Literatur er ist, brachte er die denkbar günstigsten Voraussetzungen mit. Tucholsky besaß die nötige leichte Hand, scheinbar mühelos fand er die treffende, entlarvende, erlösende Pointe, den eingängigen, ja einschmeichelnden Refrain. Vieles von ihm ist in die subliterarische Tradition eingegangen. Tucholsky hatte ein sehr feines Ohr für die Eigenheiten und Nuancen der verschiedenen Dialekte, vorzüglich des Berliner Jargons. Das wird besonders deutlich, wenn man Tucholsky mit Mehring vergleicht, bei dem der Gebrauch des Dialekts verkrampft und ungeschickt wirkt. Tucholsky bietet technisch nur Perfektes. Ein Vergleich mit dem Boxsport kann das verdeutlichen: Tucholsky gehört, literarisch, zu den leichteren Gewichtsklassen, aber eben diese müssen sich, wie im Boxsport, durch die bessere Technik auszeichnen. Tucholskys technische Perfektion ist innerhalb der Lyrik der Weimarer Republik der äußerste Gegenpol zu der unbeholfenen Technik der schwergewichtigen Loerke und Weiß.

Tucholsky selber hält neben der Technik noch zwei weitere Vorbedingungen für wichtig. Gerade der Gebrauchslyriker müsse Gesinnung haben. Dabei komme es nicht auf den Standort an. Auch ein politisches Couplet «von rechts» sei denkbar. Hier zeigt sich die nüchterne Einsicht Tucholskys in den literarischen Produktionsprozeß, seine Objektivität, die noch heute gelegentlich in Zweifel gezogen wird. Neben Technik und Gesinnung schließlich müsse der Gebrauchslyriker Geschmack haben. Nie hat Tucholsky die ästhetische Komponente seines Wesens und seines Werkes geleugnet oder gar denunziert. Die politische Wirksamkeit eines Couplets hänge wesentlich von seinem Kunstwert ab. So sehr sich Tucholsky Mehring verpflichtet fühlte, so sehr er auch gelegentlich Ringelnatz imitierte: nie blieb er in deren dilemmatischer oder intentionaler Unbeholfenheit stecken. Gesinnung und Geschmack sind unverrückbar in der Person Tucholskys gegründet. Die Herausgeber seiner Werke haben als Gliederung – unabhängig von Prosa oder Lyrik – die chronologische Folge, also das autobiographische Prinzip, gewählt. In der Tat läßt sich bei Tucholsky, wie bei Ringelnatz, ein Goethescher Zug feststellen: seine Lyrik ist Gelegenheitslyrik, sie markiert die Entwicklung seiner eigenen

Existenz wie die seiner Epoche und präsentiert sich damit insgesamt als Tagebuch in Versen. In diesem Tagebuch sind die zwanziger und frühen dreißiger Jahre lyrisch reflektiert. Diese Reflexion ist, und das ist ein Novum innerhalb der deutschen Lyrik, kritischer Natur. Lediglich ein älterer Lyriker der «leichten Hand», Friedrich Rückert, wäre hier als Vorläufer zu nennen; auch er begleitete die politische Entwicklung seiner Zeit im Gedicht, bevorzugte allerdings den in sich gekehrten Monolog und verzichtete schließlich völlig auf öffentliche Wirkung[19]. Gerade um öffentliche Wirkung aber geht es Tucholsky.

Tucholsky perfektioniert drei Gedichttypen, in denen das Element des Öffentlichen in verschiedenen Stärkegraden wirksam ist. Da sind die unpolitischen Gedichte, in denen es meist um menschliche Bindungen, eingebettet in den großstädtischen Alltag, geht. Ob Mann und Frau, ob Mutter und Sohn, ob Freund und Freund: mit vollkommener Einfühlungsgabe argumentiert Tucholsky jeweils von der Position des Sprechenden aus. Die Intensität des Sprechens weist zurück auf die Einsamkeit des Einzelnen, die durch Ansprache eines anderen aufgehoben werden soll. Der Gefahr, den Brückenschlag durch ein Übermaß an Sentiment zu erzwingen, entgeht Tucholsky dabei nicht immer. Zum zweiten Typus zählen Gedichte, die unpolitisch einsetzen, aber durchweg auf Politisches verweisen und oft völlig darin einmünden. Hier nutzt Tucholsky die Ambiguität der Sprache, die eines sagen und doch zweierlei meinen kann, insbesondere im Refrain. Neben suggestiver Doppeldeutigkeit kennt der Tucholskysche Refrain die aggressive Doppelbödigkeit. Drittens gibt es dezidiert politische Gedichte, die die Mittel der beiden anderen Gedichttypen nicht verschmähen, aber sie, nach eindeutigem Einsatz, erst im Nachhinein ins Spiel bringen. Bei diesem Gedichttyp ist die Gefahr des Plakativen groß. Hinzu kommt, daß Tucholsky an der Politik leidet und daß er dieses Leiden, wo es überhand nimmt, nicht mehr zu formulieren vermag. Plakatives Schreiben – und hier wird das existentielle Dilemma Tucholskys erneut beklemmend offenbar – ist eben schon eine Annäherung an das Schweigen schlechthin. Nur in diesem Sinne ist Tucholsky auch als Gebrauchslyriker an der Politik, an der Epoche, zumal am Umbruch von 1933, zugrunde gegangen. Wie Karl Kraus fiel ihm zu Hitler nichts ein, konnte ihm nichts einfallen. Die Einsicht in die Unbrauchbarkeit von Lyrik kam nicht wie bei Ringelnatz von innen, sondern mußte als politischer Wetterschlag, der literarisches Leben überhaupt vernichtete, von außen kommen.

Für Erich Kästner (geb. 1899) existierte dieses Problem nicht. Als Person kultivierte er wie Benn eine Unauffälligkeit, deren Ziel es war, das Interesse nicht vom Werk auf den Autor abzulenken. Kästners Gedichte sind völlig von ihrem Verfasser losgelöst, stehen für sich, sprechen für sich. Zwar hat Hermann Kesten geäußert, daß Kästner als «Zeitchronist» immer auch «Selbstchronist» sei; seine ganze Epoche verwandele sich «in ein lyrisches

Attribut seiner Person»[20]. Richtiger wäre es, wenn man sagte, bei Kästner kämen Personalstil und Zeitstil zur vollkommenen Deckung: alle persönlichen Erfahrungen werden so in das von der Person abgelöste lyrische Gebilde integriert, daß sich der Autor vom Subjekt zum Objekt wandelt. Im Vergleich mit Kästner werden Ringelnatz und Tucholsky zu extremen Subjektivisten. Selbst Mehring kann, auf Grund der Heftigkeit seiner Reaktionen gegen die Mißstände in der Weimarer Republik, die Objektivität nicht aufbringen, die Kästner durchhält, und zwar auch in den Fällen, in denen er aufs leidenschaftlichste Partei ergreift. Kästner ist, literaturgeschichtlich gesehen, weit stärker an die gattungsorientierte Literatur des 18. Jahrhunderts gebunden als seine Zeitgenossen, er ist Aufklärer, nicht, wie Tucholsky, ein an der Gegenwart leidender verspäteter Romantiker. Als Aufklärer verwendet er den Vers als Werkzeug, als Waffe, wobei er sprachlich konsequent eine mittlere Linie einhält. Die Allgemeinverständlichkeit seiner Verse war es, die Kästner den politischen Dunkelmännern verdächtig machte und 1933 zum Verbot seiner Bücher führte.

Zwischen 1928 und 1932, also in der krisenreichen letzten Phase der Weimarer Republik, legte Kästner vier Versbände vor, die seinen Ruhm begründeten. Alle späteren lyrischen Produkte, sowohl die während des Dritten Reichs im politischen Untergrund entstandenen als auch die nach 1945 für Kabarett, Rundfunk und Film verfaßten, sind Zutat, Ergänzung, Variation dieses harten Kerns. Die vier Versbände heißen *Herz auf Taille* (1928), *Lärm im Spiegel* (1929), *Ein Mann gibt Auskunft* (1930) und *Gesang zwischen den Stühlen* (1932). Der erste, dritte und vierte Band wurde von E. O. Plauen, der zweite Band von Rudolf Großmann illustriert. Da bei Kästner das Gestische des individuellen Vortrags fehlt, übernehmen die Illustrationen diese Funktion. Sämtliche Gedichte Kästners sind lyrische Reaktionen eines Mannes, der alles andere als ein Reaktionär ist. Darum spricht Kästner vielen im Sinne elementarer, vernunftgegründeter Übereinstimmung «aus dem Herzen». Die Skala reicht, wie bei Tucholsky, vom Privaten bis zum Öffentlichen. Die «privaten» Gedichte thematisieren die Einsamkeit des Einzelnen und die – furchtbarere – Einsamkeit zu zweit. Das Versanden der Liebe in Alltäglichkeit, die Wortlosigkeit, die keinen Ausweg findet, ja noch nicht einmal einen sucht, der Abschied für immer, in welchem Hoffnungslosigkeit nicht als Verlust, sondern als Zustand von allem Anfang an erscheint, sind bevorzugte Themen Kästners. Die «öffentlichen» Gedichte nehmen die Nachkriegszeit aufs Korn, die sich, da schon wieder neue Kriege ausgebrütet werden, jäh als Vorkriegszeit entpuppt. Insbesondere werden dilemmatische innenpolitische Situationen angegriffen, an denen gerade die letzten Jahre der Weimarer Republik reich waren. Das erscheint häufig als verzweifeltes Sichaufbäumen gegen einen unentrinnbaren Sog: «Die Zeit fährt Auto. Doch kein Mensch kann lenken.»

Damit bezieht Kästner innerhalb der zwanziger und frühen dreißiger Jahre die Gegenposition zu Benn. Während Benn sich dem Sog ausliefert, ihn in dieser Auslieferung aber zugleich lyrisch auslöscht, so daß schließlich nur die Aufhebung der geschichtlichen, oder enger gefaßt: der politischen Welt im Gedicht zählt, stemmt sich Kästner gegen diesen Sog, muß damit aber zugleich die geschichtliche und politische Welt als Eigenbereich akzeptieren, dem mit literarischen Mitteln nicht beizukommen ist. Kästner als Moralist teilt die Welt in Gut und Böse. Aber Resignation stellt sich unüberhörbar ein: die Guten sind in der Minder-, die Bösen in der Mehrzahl. Bei Kästner ist mit der unausrottbaren Neigung zum Verbessern der Welt eine tiefwurzelnde Menschenscheu, ja Menschenfeindschaft verknüpft. In vielen seiner Pointen ist der böse Ton unüberhörbar. Kästner fehlt die «Freundlichkeit» Brechts, nicht, wie man gemeint hat, weil er politisch standpunktlos ist, sondern weil er sich weit mehr als Diagnostiker denn als Therapeut versteht. Das wird von Band zu Band, also von Jahr zu Jahr, deutlicher. Eine gewisse Behaglichkeit, die Kästner zunächst als erfolgreicher Besitzer «einer kleinen Versfabrik» entwickelt, macht einem Gefühl unkontrollierbarer Angst Platz. Das wird im Titelgedicht des Bandes von 1930 im Medium einer gescheiterten Liebesaffäre formuliert: «Das Jahr war schön und wird nie wiederkehren. / Und wer kommt nun? Leb wohl! Ich habe Angst!» Das ist seismographisch-exaktes Erspüren einer kommenden allgemeinen Katastrophe.

Kästner hat 1936 für einen Schweizer Verlag eine Auswahl seiner Gedichte unter dem Titel *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* veranstaltet. «Es war», sagt er im Vorwort dieser Auswahl, «seit jeher mein Bestreben, seelisch verwendbare Strophen zu schreiben.» Kästner will, in Analogie zu bewährten Hausmitteln für die kleineren, aber eben deshalb um so lästigeren Krankheiten, der «Therapie des Privatlebens» dienen. Das «Man nehme» der ärztlichen Anweisung wird bei Kästner in einem alphabetischen Register zum «Man lese»: der Gebrauchslyriker liefert die Gebrauchsanweisung gleich mit. Dieses Verfahren war erstmals 1926 von Brecht in *Bertolt Brechts Taschenpostille*, die 1927 in *Bertolt Brechts Hauspostille* umgetauft wurde, geübt worden. «Diese Hauspostille», erklärt Brecht lapidar, «ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden.» Das ist eine eindeutige Absage an den kulinarischen Charakter von Dichtung, eine Absage, die Brecht später regelrecht zum Programm ausbaute.

Bertolt Brecht (1898–1956) teilt seine *Hauspostille* in sechs (später nur noch fünf) «Lektionen» ein. Der Terminus «Lektion» betont das Didaktische und verweist zugleich auf eine religiöse Komponente, die hier vollkommen ins Säkulare gewendet erscheint. Auch die Überschriften einzelner «Lektionen» verweisen auf diese Rückbindung an ältere Formen religiöser Artikulation («Bittgänge», «Exerzitien», «Psalmen»). Brechts Lyrik ist häufig Kontrafaktur

religiöser Lyrik. Sie wende sich, sagt Brecht, primär an den Verstand. «Es ist vorteilhaft, ihre Lektüre langsam und wiederholt, niemals ohne Einfalt, vorzunehmen. Aus den darin verborgenen Sprüchen sowie unmittelbaren Hinweisen mag mancher Aufschluß über das Leben zu gewinnen sein.» Die Einfalt, die Brecht vom Leser seiner Gedichte fordert, ist eine Einfalt, die durch das Wissen hindurchgegangen ist, die es absorbiert hat. Nur von ihr aus ist Nach-Denken, ist Neu-Denken möglich. Diese Möglichkeit wird durch den Hinweis, man möge jede Lektüre in der *Hauspostille* mit dem Schlußkapitel beschließen, zur Forderung gesteigert: das sogenannte Schlußkapitel besteht nur aus einem einzigen Gedicht, «Gegen Verführung», das, gegen jede Art der Jenseitigkeit gerichtet und konsequent das Diesseits verfechtend, literarisch einen Anti-Ästhetizismus radikalster Art vertritt.

Mit Brechts *Hauspostille* ist die Gegenposition zur großen Lyrik des wilhelminischen Zeitalters bezogen, und zwar nicht nur im Sinne einer Neubestimmung der Funktion. Diese wurde mit gleicher Eindeutigkeit von Tucholsky, Kästner, Mehring vorgenommen. Vielmehr gelingt es Brecht, in diese Neubestimmung auch die Elemente der von ihm ausgewogenen und aufgehobenen Lyrik einzubringen. Das ist wichtiger als die Verbindung zur Gebrauchslyrik, die so offenkundig ist, daß man sie insgesamt stark überschätzt hat. Brecht ist ein Meister des Songs, der Moritat, der Ballade. Ereignisse, die er als Zeitgenosse, als Zeitungsleser erfährt: einen Elternmord, eine Kindstötung, den Selbstmord eines Liebespaars, setzt er in böse Verse von großer Eingängigkeit um. Diesen Versen fehlt ganz und gar alles Exaltierte oder Sentimentale, wie es Mehring oder Tucholsky oft eigen ist. Die Eingängigkeit ist seltsam sperrig, der ebenso satte wie harsche Moritatenton von außerordentlich zarten Unter- und Obertönen durchsetzt. Die Diktion ist alltags-, ist prosanah. Zugleich stellen sich Verschiebungen und Verschlüsselungen ein, die zeigen, daß auch Brecht sich generell mit der Situation des nachexpressionistischen Dichters auseinanderzusetzen hatte. Brecht rückt plötzlich in die Nähe von Loerke und Weiß und scheint Virtuosen wie Kästner und Tucholsky denkbar fern. In Brechts radikaler Diesseitigkeit wird darüber hinaus ein elementarer Zug deutlich. Selbst wo Brecht Themen aus dem Bereich der modernen Großstadt abhandelt, ist er weit eher rustikal als urban. Insbesondere der Dichter ist den Elementen verbunden, sei es Brecht selber («Vom armen B. B.»), sei es ein asozialer durch und durch mit Lyrik getränkter Vagant («Der Choral vom Manne Baal»). Auch ökonomische Vorgänge können als Naturkatastrophe erscheinen.

Diese Bindung an die Elemente macht den materiellen Reichtum der Brechtschen Frühlyrik aus, und das um so stärker, je mehr sich Brecht der «Hungerformen» bedient, also höchstbewußter Reduktionen tradierter lyrischer Gattungen. Am eindringlichsten in dieser Hinsicht sind die Balladen aus der

dritten Lektion («Chroniken»); auch die fünfte Lektion enthält Beispiele. Die «Ballade auf vielen Schiffen» etwa ist eine «Hungerform» des von Rimbaud im «Trunkenen Schiff» entwickelten Gedichttypus. Die phantastischen Visionen Rimbauds werden von Brecht auf nüchterne Beschreibungen zurückgeschraubt. Gerade das aber verstärkt die apokalyptische Note. Der Ton ist faktennah, er enthält sich aller Prophetie selbst in der Feststellung: «Morgen ist Untergang.» Die Welt ist auf ein verlassenes Schiff, auf einen verkommenen Küstenstrich zusammengeschrumpft. Dafür gibt es bei Loerke, später auch bei Krolow, Parallelen. Die Figur, die das Schiff bewohnt, ist laut Brecht der «Gummimensch». Er ist gesichtlos, und es bleibt völlig offen, ob das bei ihm, dem von Haien Begleiteten, Drohung oder Tarnung oder wechselweise beides ist. Der gesichtlose Mensch ist des Menschen schlimmster Feind: das ist die eine Wahrheit. Die andere Wahrheit lautet: einzig der gesichtlose Mensch kann sich in den kommenden Katastrophen vor dem Menschen retten. «So lebt er weiter, den Wind in den Augen / Auf immer schlechteren Schiffen fort / Auf vielen Schiffen, schon halb im Wasser / Und mondweis wechselt er seinen Abort. / Ohne Hut und nackt und mit eigenen Haien. / Er kennt seine Welt. Er hat sie gesehn. / Er hat eine Lust in sich: zu versaufen / Und er hat eine Lust: nicht unterzugehn.» In dieser ungeheuerlichen Spannung, die die existentielle Situation der kommenden anderthalb Jahrzehnte vorwegnimmt, wird der Gegensatz zwischen hoher Lyrik und Gebrauchslyrik total zunichte.

VIERTES KAPITEL

Drama

Das Drama ist auf den spielenden Menschen angewiesen. Diese «realistische» Konstante verknüpfte das Drama des wilhelminischen Zeitalters mit dem allen Realismus transzendierenden Drama des Expressionismus und verknüpft nun das Drama des Expressionismus mit dem Drama der Weimarer Republik, in welchem der bühnenimmanente Realismus wieder stärker in den Vordergrund tritt. Wie sich die entgrenzende Gewalt von Krieg und Revolution im Expressionismus spiegelt, so das Sicheinrichten in der Nachkriegszeit in der Neuen Sachlichkeit. Als «neu» ließe sich zweierlei sehen: erstens bleiben in die Neue Sachlichkeit expressionistische Elemente eingemischt, sei es in unveränderter, sei es in modifizierter Form, Mittel der Bühnentechnik etwa oder auch geraffte Dialogführung und symbolisch eingefärbte Personengestaltung; zweitens bedingt die Abwendung vom Expressionismus, daß besagte Stil- und Entwicklungsstufe ständig im Bewußtsein gehalten wird, da man sich nur in diesem Akt der Abwendung selber zu finden vermag. Die Neue Sachlichkeit steht im Schatten des Expressionismus, mehr noch: sie ist selber der Schatten, den die Lichtquelle des Expressionismus wirft. Das läßt sich funktional leicht mit dem Verhältnis von Kriegs- und Revolutionszeit zur Zeit der Weimarer Republik parallel setzen; es gilt aber auch substantiell: die Literatur der zwanziger Jahre zehrt in der Abkehr weitgehend von der Substanz des expressionistischen Jahrzehnts.

Abkehr als heimlicher Verzehr: am Frühwerk von Bertolt Brecht läßt sich das exemplarisch ablesen. Das Drama *Baal*, 1918/19 entstanden und 1922 erschienen, markiert die Wende und konnte infolgedessen als Kulminationspunkt des Expressionismus, aber auch als dessen Überwindung gedeutet werden, beides zurecht. Der späte Brecht hat sich weder mit der ersten noch mit der zweiten Auslegung zufriedengegeben und seinem Stück rundweg jede Weisheit, und das heißt hier: jede Einsicht in soziale und politische Verhältnisse abgesprochen. Das zeigt, daß Brechts Mißtrauen im kritischen Rückblick besonders gegen diejenigen gerichtet war, die meinten, bei dieser Überwindung handele es sich zugleich um einen radikalen Neubeginn. Baal, die Zentralfigur des Dramas, ist Mensch schlechthin: das ist expressionistische Tradition. Dieser Mensch schlechthin ist Dichter: auch das darf als typisch expressionistisch gelten; Sorges Bettler von 1912 war potentiell, Hasenclevers Sohn von 1914 faktisch ein Dichter. In dieser Reihe steht Brechts Baal. Zugleich aber schert er aus dieser Reihe aus, und zwar eben dadurch, daß Brecht

polemisch an einem weiteren Punkt dieser Reihe ansetzt, und zwar an Hanns Johsts Grabbe-Drama *Der Einsame* von 1917.

Als einen «Menschenuntergang» hatte Johst das Leben Grabbes expressionistisch exaltiert auf die Bühne gebracht. Dabei wurden die Menschen um Grabbe radikal auf ein Freund-Feind-Schema reduziert und Grabbes Scheitern in der widrigen Realität, das der historischen Überlieferung exakt nachgebildet war, in eine Himmelfahrt im Geiste umgedeutet. Brecht lehnt sich – die spätere politische Polarisierung beider wird hier mit aller Entschiedenheit innerliterarisch vorweggenommen – gegen Johst auf. Die Wahl eines berühmten Dichters als zentrale Figur erscheint Brecht suspekt; denn damit nimmt der Autor, auf die Assoziationskraft des Publikums vertrauend, einen Kredit auf, dessen Rückzahlung innerhalb des Werkes schwer, wenn nicht unmöglich ist. Brecht setzt gegen Johsts Grabbe in krasser Wendung einen ganz und gar Unberühmten. Auch dieser Unberühmte, Baal, ist Dichter, aber er kann als Figur nicht von den literarischen Kenntnissen des Publikums zehren, sondern muß sich innerhalb des Dramas als Dichter legitimieren. Wenn Baal in der ersten Szene mit Homer, Whitman, Verhaeren und Verlaine verglichen wird, so nicht im Sinne einer Voraussetzung, sondern im Sinne einer Zielvorstellung, die im Verlaufe des Stückes erst realisiert werden muß. Johsts Grabbe und Brechts Baal sind Außenseiter, Asoziale, Nichtintegrierte; aber während Johst dieses Faktum einfach ausklammert, indem er Grabbe zum Genie proklamiert, nimmt Brecht es ernst, indem er es zum existentiellen Kern von Baals Dichtertum macht.

Im Verhältnis von Inspiration und Musik wird der Gegensatz zwischen Johst und Brecht – und damit der Gegensatz zwischen einer im Absinken und einer im Aufsteigen begriffenen Stilrichtung – besonders evident. Johst parallelisiert Inspiration und Musik in der ersten und der letzten Szene des *Einsamen*. Eingangs bittet Grabbe seinen Freund, auf einer kleinen Hausorgel Beethoven für ihn zu spielen: «Er ist der einzige, dessen gewaltige Stimme Schritt hält mit meinem Gedicht!» Musik wird als die expressivste der Künste, ja als Expression schlechthin verstanden, analog zu der im Expressionismus latenten Tendenz, das Wort als Medium von Rede und Gegenrede überzuführen in Schrei und schieren Laut. Am Schluß spielen Grabbes Freunde an seinem Totenbett auf Klarinette, Trompete und Waldhorn die gleichen Beethovenschen Akkorde, in denen damit der Sinn der Dichterexistenz aufgefangen werden soll. An die Dichterexistenz Baals dagegen wird Musik nicht von außen, als symbolische Legitimation, herangetragen; Brechts Baal hat Musik «in sich», hat es also nicht nötig, sich als Poet auf Inspiration zu berufen oder gar, als Inspirierter, in eine höhere Sphäre als die ihm wesensgemäße asoziale auszuweichen, wie Johsts Grabbe dies tut. Baal singt seine Lieder in Fuhrmannskneipen und kassiert Schnaps dafür. Er ist damit, inner-

literarisch, Inkarnation unbändigen Zorns über eine Figur, die Brecht als Derivat der Heldenverehrung des 19. Jahrhunderts suspekt war.

Baal stellt darüber hinaus die Absage Brechts an die kultische Verehrung des Dichters dar. Die tradierte Auffassung von der Einsamkeit, die dem Dichter von seiner Natur und seiner Funktion her zwangsläufig zufalle, eine Auffassung, die der Expressionismus noch leidenschaftlich geteilt hatte, wird ebenfalls negiert. Nicht zufällig beginnt das Drama mit einer Tischgesellschaft, die Baal zu Ehren gegeben wird und in der er als Essender und Trinkender, als kräftig schmarotzende soziale Monade, erscheint. Paradoxerweise aber ist er, trotz seiner vitalen Bindungen an die Welt, nicht integriert; er lebt in einer so potenzierten Form von Einsamkeit, von Isolation, daß er der tradierten Sonderstellung des Dichters nicht mehr bedarf. Johst konnte die Umwelt Grabbes in «Freunde» und «Feinde» zerfällen; eben das aber ist Brecht nicht mehr möglich: die Menschen um Baal sind immer Freunde und Feinde zugleich, wenn auch in verschiedenen Mischungsgraden. Sie gruppieren sich daher auch nicht beiderseits der Zentralfigur in eine positive und eine negative Gruppe, sondern rundum zu ständig wechselnden Mustern, innerhalb derer auch Baal wechselnde Positionen einnimmt. So fluktuiert *Baal* als Drama zwischen dem Aufeinanderangewiesensein aller und einem dadurch bedingten Kampf aller gegen alle. Der schematische Antagonismus des expressionistischen Dramas wird abgelöst von einer realitätsnäheren Spannungstotalität.

Dieses totale Spannungsfeld wird in *Baal* noch nicht sozial aufgegliedert. Darin bleibt der frühe Brecht hinter den Dramatikern des wilhelminischen Zeitalters, sofern sie von Ibsen herkamen, zurück. Brecht mußte – und in diesem Zusammenhang darf man das expressionistische Jahrzehnt insgesamt als Wendemarke sehen – den umgekehrten Weg wie Ibsen durchlaufen. Der späte Ibsen endete mit symbolischen Sozialdramen, deren Figuren fast mythischen Rang gewinnen. Der frühe Brecht beginnt mit einem Stück, dessen Zentralfigur – darauf verweist eindringlich der einleitende «Choral vom großen Baal», der später auch Aufnahme in die *Hauspostille* fand – gerade als asoziales Sozialwesen aus mythischer Substanz geschöpft ist. Das zeigt sich besonders in Baals Verhältnis zum Rausch und zur Liebe. Baal ist Alkoholiker wie Grabbe. Während aber der Alkoholismus Grabbes von Johst als Entgleisung, als Akt der Verzweiflung ausgelegt wird, bejaht Brecht – in und für Baal – den Rausch. Nur im Rausch läßt sich die Leere der Welt in Fülle verkehren, nur aus dem Rausch erwächst die aus Zynismus und Melancholie gemischte Bänkelpoesie, die Baal, ein später Erbe Villons, produziert. Von Veränderbarkeit der Welt ist in *Baal* noch nirgends die Rede. Baal ist ein dionysischer Fremdkörper in der gegenwärtigen Zeit. Zur alkoholischen tritt die erotisch-sexuelle Potenz, zum permanenten Rausch die Promiskuität. Baal als wahllos Liebender hat nichts vom Frauenhelden an sich, sondern ist gerade

in dieser Eigenschaft mythische Figur. Während Johst bei seinem Grabbe strikt-schicklich den Dichter und den Mann trennt, ist bei Brecht in der mythischen Substanz Baals beides untrennbar gemischt.

Die Figuren oder Figurengruppen um Baal, angefangen von der Tischgesellschaft zu Beginn über Johannes und Eckart und die Mädchen, die Baal «verzehrt», bis zu den Holzfällern am Schluß, sind Emanationen seines eigenen Wesens. Baal, eine die Transzendenz verweigernde «göttliche» Gestalt, ist überall und in allen. Auch sein Tod hat mythischen Rang: er überfällt ihn, der sich wie ein wundes Tier am Boden hinschleppt, aber dennoch die Gestirne unverlierbar im Blick hat, auf der Schwelle einer Bretterhütte im Wald; aber Baal hat noch die Kraft, ins Freie zu kriechen, wo er, die überdimensionale Bündelung elementarer Kräfte, wieder in die Elemente zurücktritt, aus dem Wesen in die Ver-Wesung. Auch das ist Widerruf der Geistbesessenheit des Expressionismus, der in dieser Besessenheit die Realität zu überspringen versuchte. Mit Brecht vollzieht sich die Rückbindung des Dramas an die Realität, und zwar zunächst unter Verwendung einer medialen Figur mythischen Ausmaßes. Schon für Barlach und Brust gilt Ähnliches; aber Barlach und Brust blieben als Dramatiker in diesem «Zwischenreich» angesiedelt. Brecht dagegen strebt von Anfang an über die bloße Rückbindung hinaus. Schrittweise stellt sich die Weisheit ein, die *Baal* noch abgeht.

Der nächste Schritt ist die Komödie *Trommeln in der Nacht*, 1922 an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt, 1923 gedruckt und mit dem Kleistpreis ausgezeichnet. Brecht bedarf nicht mehr des Literaturprodukts, um auf die Realität zu reagieren und sich in dieser Reaktion an die Realität zu binden. Er begann die Arbeit unter dem Eindruck der Unruhen des Winters 1918/19; der ursprüngliche Titel lautete *Spartakus*. Aber Brecht geht es nicht, wie dem vom Expressionismus getragenen Toller, um eine dramatische Apotheose der Revolution und ihres tragischen Scheiterns. Er weiß, wie wenig eine enthusiastisch-emphatische Verlängerung der empirischen Wirklichkeit in die Literatur hinein nützt. Statt einer derartigen «Verlängerung» praktiziert Brecht eine «Verkehrung»: er stellt die Wirklichkeit unter den Schiedsspruch der Literatur. Die Komödie ist die geeignete Form, die politischen und sozialen Diskrepanzen der Nachkriegswelt aufzuzeigen. Dabei stellt sich heraus, daß die Nachkriegswelt alles andere ist als eine Überwindung der Kriegswelt, daß vielmehr deren Widersprüche, die weitgehend aus dem wilhelminischen Zeitalter stammen, in unveränderter Stärke virulent sind. Ansätze eines sozialkritischen Dramas zeichnen sich, als Satire, ab. Der Figurenumriß ist an George Grosz geschult: Spießer und Kriegsgewinnler, Entwurzelte und Unterdrückte, zwielichtige und zwiespältige Existenzen bilden das Personal der Komödie.

Dieses Personal füllt den Vordergrund. Im Hintergrund, als Folie, gegen die sich die einzelnen Figuren scharf abheben, spielt sich der Aufstand ab. Nur akustisch ragt er in das Geschehen hinein mit vorbeirollenden Kanonen, Geschützdonner, Maschinengewehrfeuer, Geschrei der Masse. Und hinter den Hintergrund gelagert – nur in der Imagination der Zentralfigur, des Heimkehrers Kragler, und des Publikums präsent – ist die Welt des Krieges, des Welt-Krieges, als Teil dessen auch noch das ablaufende Geschehen erscheint. Vorder- und Hintergrund reflektieren einander: was gesagt und getan wird, schließt je und je sein Gegenteil ein. Kragler, zermürbt von Krieg und Gefangenschaft, hungrig nur nach einem engen Glück, schließt sich der Revolution nicht an; aber eben das signalisiert die vertane Möglichkeit und hebt sie in den Rang einer radikalen Forderung. Angedeutet wird das durch die Brutalisierung der Redeweise. Sie hat ihren Grund nicht, wie in *Baal*, in der Vitalität der Zentralfigur, sondern in der Brutalität der Verhältnisse. Brutalität des Sprechens ist auf die Antagonisten gleichmäßig verteilt, die sich im Kampf um das Mädchen Anna Balicke – und das heißt: um eine bequeme Existenz in Niedrigkeit – gegenüberstehen: den Kleinbürger Murk und den Heimkehrer Kragler, Wölfe im Dschungel der Großstadt beide, Kragler zusätzlich mit einem Hauch von billigem Exotismus umgeben, der ihm als Rest seiner afrikanischen Gefangenschaft anhaftet.

In *Trommeln in der Nacht* versucht Brecht, über die Szenenreihung im Stil Büchners, wie er sie in *Baal* praktiziert hatte, hinauszukommen. Er greift energisch auf die fünf Akte des klassischen Dramas zurück, mehr noch: er wahrt, wenigstens partiell Aristoteliker, die Einheit der Zeit aufs rigoroseste. Das Stück spielt in einer «Novembernacht von der Abend- bis zur Frühdämmerung». Diese Fixierung weist darauf hin, daß eine alte Zeit versinkt, eine neue heraufkommt. Die Überschriften der fünf Akte haben ebenfalls Verweisungscharakter, der allerdings zur Zeitstruktur in Gegensatz gebracht wird. Der vierte Akt ist überschrieben «Es kommt ein Morgenrot»; er spielt in Glubbs Schnapsdestille. Hoffnung ist nur bei den Erniedrigten. Einige von ihnen schließen sich der Revolution an, aber gerade dadurch wird die Hoffnungslosigkeit hervorgekehrt. Der fünfte Akt ist «Das Bett» tituliert: auf privat-sexuelles Glück sind Kraglers Wünsche gerichtet, nicht auf das Morgenrot einer neuen Zeit. Die Komödie insgesamt demonstriert das allmähliche Versanden aller revolutionären, ja aller politischen Impulse. Kragler, der Beschädigte, begnügt sich mit einem beschädigten Leben an der Seite Annas, die, nach Abtreibung und schiefgelaufener Verlobung mit Murk, ebenfalls zu den Beschädigten zählt. Dabei ist selbst dieses beschädigte Leben nicht ohne Mühe zu erreichen: der Kampf zwischen Kragler und Murk um Anna zeichnet sich durch unerbittliche Härte aus. Unter Hinweis auf Brechts Vorliebe für den Boxsport könnte man sagen, daß hier zwei Professionals gegeneinander an-

treten, wobei der Autor als Ringrichter fungiert. Die Auseinandersetzung zwischen Kragler und Murk geht über die psychologisch determinierten Zwistigkeiten des wilhelminischen Dramas ebenso hinaus wie über die monologischen Duelle des Expressionismus: eine neue Form des Dramas zeichnet sich ab, das, an das Drama der Antike rückgebunden, agonalen Charakter hat. Entscheidend dabei ist, daß der Kampf nicht motiviert ist, weder zu Beginn des Dramas noch in dessen Verlauf, sondern in der puren Existenz der Figuren seine Wurzeln hat.

Was sich hier strukturell andeutet, erfüllt sich in Brechts nächstem Drama *Im Dickicht der Städte*, das 1923 uraufgeführt und 1927 gedruckt wurde. Dieses Drama wird im Untertitel als «Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago» charakterisiert. In einer Vorbemerkung konstatiert Brecht: «Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen dem Untergang einer Familie bei, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish.» Die orthodoxe Brecht-Kritik stand diesem Meisterwerk des agonalen Dramas, das lediglich in Barlachs Drama *Der arme Vetter* ein gleichgewichtiges Gegenstück besitzt, von Anfang an hilflos gegenüber. Die Haßliebe zwischen den Gegenspielern Shlink und Garga sei Surrogat für eine Gemeinschaft, wie sie für den Kapitalismus, der Gemeinschaft schlechthin fragwürdig gemacht habe, bezeichnend sei. Das trifft vielleicht die Funktion dieser Haßliebe, nicht aber deren Substanz. Brecht selber spricht vom «Kampf an sich», von der «puren Lust am Kampf». Aus der Substanz des Chaos schöpft Brecht eine chaotische Substanz, die sich den tradierten Regeln nicht fügt. Er bekennt: «Mehr und mehr wurde es zu einem Stück über die Schwierigkeit, einen solchen Kampf herbeizuführen.» Die Kämpfer bekommen einander nicht in den Griff: die Konfrontation des klassischen Dramas fehlt, der Kampf wird zum Schattenboxen. Gegenüber der Komödie *Trommeln in der Nacht*, die im November 1918 in Berlin spielt, rückt das Drama *Im Dickicht der Städte* in die Zeitferne des Chicago von 1912. Das aber ist kein Schritt in den Schatten der Vergangenheit. Im Gegenteil: amerikanische Zustände der Vorkriegsära werden von Brecht sehr bewußt auf das Deutschland der zwanziger Jahre bezogen; gerade durch den Rückgriff auf ein «mythisches» Amerika, wie es zur Entstehungszeit des Stückes überhaupt nicht mehr existierte, wächst die politische Verbindlichkeit.

Das gilt auch von der Abwesenheit der Motivation im Kampf Garga gegen Shlink. Brecht sieht diese Auseinandersetzung als ein elementares Ereignis und beruhigt sich nicht mit deren Reduktion auf soziale oder ökonomische

Motive. Von hier aus ist das Unbehagen der Brecht-Kritik verständlich. Von hier aus gilt es aber auch, den frühen Brecht gegen die Selbstdenunziationen des späten Brecht in Schutz zu nehmen. *Im Dickicht der Städte* reicht in die obersten Ränge der Weltliteratur. Wie zuvor nur bei Shakespeare sind die Figuren durchsichtig und wahren doch gleichzeitig ihre Rätselhaftigkeit und Unberechenbarkeit. «Und an diesem Vormittag, der nicht wie immer ist», so verkündet der malaiische Holzhändler Shlink dem Leihbüchereiangestellten Garga, «eröffne ich den Kampf gegen Sie.» Mit der Dauer des Kampfes – auch das in Analogie zum Boxsport – wächst die Härte, aber auch die Erschöpfung. Die Kämpfer geraten immer mehr «außer sich», das heißt, sie sehen sich selber objektiv als Antagonisten in einem motivlosen Konflikt, der nur in Sieg oder Niederlage enden kann. Im Verlauf des Kampfes werden die Kämpfer austauschbar: als Garga den Weg in die Wälder wählt, substituiert sich Shlink als Ernährer der Familie Gargas. Die Austauschbarkeit macht auch Schlag und Gegenschlag in wachsendem Maße identisch. In der zehnten Szene spätestens gehen – wiederum in Analogie zum Boxsport – die tödlichen Schläge in Umarmungen über. Der Kampf legt eine Aura der Gemeinsamkeit, die jede Frage nach dem konstitutiven Gesellschaftssystem sinnlos macht, um die beiden Gegner. Aber gerade in dieser Gemeinsamkeit müssen sie ihre Isolation erkennen. «Die unendliche Vereinzelung des Menschen macht eine Feindschaft zum unerreichbaren Ziel», sagt Shlink. Als die von Garga gemieteten Lyncher in das verlassene Eisenbahnerzelt in den Kiesgruben am Michigansee eindringen, finden sie nur noch den toten Shlink, der sich im Endkampf freigespielt hat wie vor ihm die Heroen der antiken und der barocken Tragödie.

Garga veräußert das Geschäft Shlinks; der beendete Kampf wirft ihn wieder auf sich selbst zurück. Seine Schlußworte sind: «Alleinsein ist eine gute Sache. Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit.» Das gehört – politische Weisheit hin oder her – zu den tiefsten Äußerungen Brechts, das signalisiert einen Einklang mit der Epoche, der mehr ist als billiges Einverständnis, das ist, Barlach ähnlich, Offenbaren und Verbergen zugleich. Hier spätestens sind die expressionistischen Elemente des frühen Brecht völlig eingeschmolzen in eine neue Dramenform, der es nicht mehr primär ums Verkünden geht, die sich aber andererseits beim Aufriß einer «neuen» Welt nicht damit begnügt, den puren «Verhältnissen» wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Das gibt auch der Komödie *Mann ist Mann* (1926) die besondere Aura. Diese Komödie, eine Satire auf die «Verwarung» des Menschen, auf die Zerstückelung seiner Individualität und die Zusammensetzung der Stücke zu einem Automaten, läßt sich als erstes Stück Brechts marxistisch interpretieren. Die Zustände in Indien zur Zeit des britischen Imperialismus stehen für den Kapitalismus, der Packer Galy Gay, der für einen bei einem Pagodenraub abhanden gekom-

menen Soldaten substituiert wird, steht, sofern er den Personentausch mitmacht, für seine Praktiken. Formal geht *Mann ist Mann* als Song-Spiel über den von Songs durchsetzten *Baal* hinaus und führt Ansätze, die sich in der Szenenreihung von *Im Dickicht der Städte* finden, energisch in Richtung des epischen Theaters weiter.

Die Songs in *Baal* machen dieses Drama noch nicht zum Song-Spiel. Baal strömt sich in seinen Gesängen gegenüber seinen Zuhörern oder Nicht-Zuhörern aus; das vollzieht sich auf der Bühne und zielt noch nicht in den Zuschauerraum hinein. Baals Gesänge haben die Funktion, die Zentralfigur plastischer, vitaler, voluminöser zu machen; sie sind medial: Baal blüht in ihnen auf und vermittelt durch sie seine Substanz. Der Gesang tritt da in seine Rechte, wo der Dialog versagt. Anders in *Mann ist Mann*. Zwar sind auch in diesem Stück die Songs an Personen gebunden, sei es in der Isolation, sei es im Kollektiv; sie sind aber vom Autor so angelegt, daß sie über die Bühnenhandlung hinausweisen und den Zuschauer aufstören. Der Song wird zum Medium der Demonstration, nicht mehr nur der Personengestaltung. Der Autor – und hier zeichnet sich der Lehrstückeschreiber, der in der Wolle gefärbte Didaktiker Brecht ab – will sein Publikum *über* die Bewußtseinsstufe seiner Figuren heben. Baal ist noch dem Publikum voraus; bei Kragler liegen die Verhältnisse zwiespältig: er ist, als von extremen Erfahrungen Gesättigter und Geschüttelter, dem Publikum voraus, hinkt aber in der Reflexion dieser Erfahrungen bereits hinter ihm her; in *Mann ist Mann* darf das Publikum die Vorauspositionen beziehen. Das ist die entscheidende Annäherung an das epische Theater. Das gängige Drama, so argumentiert Brecht, «verwickelt den Zuschauer in eine Aktion und verbraucht seine Aktivität». Dieser Vorwurf trifft übrigens das expressionistische Drama in höherem Maße als das Drama des wilhelminischen Zeitalters, das nicht so absolut auf Überwältigung des Publikums zielte wie die Versuche von Sorge, Goering oder Hasenclever. Demgegenüber formuliert Brecht die Aufgabe des neuen Dramas: es «macht ihn (den Zuschauer) zum Betrachter, aber weckt seine Aktivität»[21].

Gegen Ende der zwanziger Jahre zeitigt die Zusammenarbeit mit Kurt Weill die Song-Spiele *Die Dreigroschenoper* (1928) und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), die zu den aufschlußreichsten Dokumenten aus der letzten Phase der Weimarer Republik zählen. Mit seinen Texten reagiert Brecht sehr exakt auf die Epoche insgesamt: ästhetisch auf die Renaissance der Opern Händels, in der er einen neuen Kult des Heroischen auf der Bühne wittert, gegen den er als Stoff sinnvollerweise John Gays gegen Händel gerichtete *Beggar's Opera* von 1728 mobilisiert; politisch auf ein Bürgertum, dessen Lebens- und Geschäftspraktiken er nur in Analogie zur großstädtischen Verbrecherwelt sehen kann, die, fast im Stil des Selbstzitats, durch einen Hauch vom Chicago des Jahres 1912 Glaubwürdigkeit erlangen soll; ökono-

misch auf Verhältnisse, die das Chaos signalisieren oder gar fördern, wie sie auf entblößende Weise im Taifun verschlüsselt sind, der die Netzestadt Mahagonny, eine Abbreviatur aller Freiheiten und Zwänge der gegenwärtigen Gesellschaft, bedroht. Auf dem Höhepunkt der «goldenen zwanziger Jahre» wird das Gold als Talmi denunziert, ohne dadurch seinen Glanz, geschweige denn seine geheime Verführungskraft zu verlieren. Das leistet – wider Willen – die Musik Kurt Weills: sie überspielt die Texte und deren Doppelbödigkeit und hebt damit die gewonnene Distanz zugunsten, oder wenn man will: zu ungunsten der Identifikation wieder auf. Sozialkritik im Medium der Moritat wird als Moritat konsumiert, ein Mißverständnis, das schon in den ersten Aufführungen angelegt war. Anläßlich der Uraufführung der *Dreigroschenoper* in Berlin schrieb Harry Kahn in der *Weltbühne:* beim Kanonensong «verbreitete sich Stimmung im Parkett, Fridericus-Stimmung nämlich, Stimmung für frisch-fröhliche Wehrpflicht und Kolonien und Panzerkreuzer»[22]. Auch das Song-Spiel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* war von Anfang an mit Zweideutigkeit beladen. Die dem Chaos der Zivilisation Entflohenen bauen – so die karikaturistische Utopie der Gründung der Netzestadt – eben dieses Chaos erneut auf. Gerade die Flucht enthüllt die Unmöglichkeit der Flucht. «Schlimm ist der Hurrikan, schlimmer ist der Taifun, doch am schlimmsten ist der Mensch»: das ist radikale Kritik, aber in ihr konnte man sich recht gemütlich einrichten.

Die Song-Spiele Brechts blieben Intermezzo, ein Intermezzo allerdings, das in der Rezeption für das Brechtsche Werk insgesamt genommen wurde. Vielleicht läßt sich dieses fatale Mißverständnis damit erklären, daß Brechts Meisterstück aus der Spätphase der Weimarer Republik, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe,* wegen des Umbruchs von 1933 nicht mehr auf den Bühnen Fuß fassen konnte. So blieben als Reminiszenz über die Durststrecke der folgenden zwölf Jahre hinweg primär *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* lebendig. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe,* 1931/32 entstanden, aber erst 1959 postum uraufgeführt, ist der Kulminationspunkt in Brechts dramatischem Schaffen. Aufs zwingendste sind hier sämtliche Elemente der frühen Stücke vereint, ohne daß die ideologiegebundene Aufbereitung von Materialien, wie sie die späten Stücke kennzeichnet, schon das Übergewicht gewonnen hätte. Hier gelingt es Brecht zum ersten und vielleicht einzigen Mal, in der Stoffwahl das vollkommene Gleichgewicht zwischen einem Zeitstück und dessen symbolischer Verschlüsselung herzustellen. Der schiere Zeitbezug als unerläßliche Basis breiter Wirkung war ja bei den Schreibern von Volks- und Tendenzstücken, bei Bronnen und Wolf, bei Horváth und Zuckmayer, weit stärker und überzeugender ausgeprägt als beim frühen Brecht, der, zeitintern gesehen, als symbolhungriger und doppelzüngiger Außenseiter antrat. 1930 hatte Theodor Greif in der Zeitschrift *Der*

Scheinwerfer die Frage aufgeworfen, «ob überhaupt die für die Zeit wesentlichen Stoffe in dramatischer Form bewältigt werden können», und er hatte die Frage verneint[23]. Greif sah das Drama so sehr auf individuelle Probleme eingeschworen, daß es generelle Probleme, wie sie die Epoche politisch und ökonomisch bestimmten, nicht darzustellen vermochte. Die Gestalt der Jungfrau von Orléans – 1931 wurde die 500. Wiederkehr ihres Todestages begangen – lieferte Brecht die Möglichkeit, das Individuelle mit dem Generellen zu verbinden. An einer Dramatisierung des Lebens der historischen Johanna konnte ihm nichts gelegen sein, da schon Shaw eine höchst erfolgreiche modern «materialistische» Bearbeitung geliefert hatte. Aber Rückgriffe auf das Theater der Antike, der elisabethanischen Epoche und der Weimarer Klassik erwiesen sich als nötig. So begegnen wir bei Brecht – in Kontrafakturen – den antiken «Chören» ebenso wie den «Mächtigen» Shakespeares und der idealdurchsättigten «Heldin» Schillerschen Gepräges.

Die heilige Johanna der Schlachthöfe spielt, wie *Im Dickicht der Städte*, in Chicago. «Das ist die Welt, wie sie ist», formuliert Brecht. Anstelle personaler Spannungen, wie sie den Kampf zwischen Shlink und Garga bestimmten, sind die Spannungen zwischen Gruppen getreten. Das kommt einer «Schichtung» gleich: fast barock spielt sich das Drama auf und zwischen verschiedenen Ebenen ab. Die obere Schicht – und hier wird Dramaturgie und Soziologie energisch zur Deckung gebracht – sind die Mächtigen, die Fleischfabrikanten, sprachgestisch präsentiert als die Äquivalente zu den Königen der alten Tragödie; die mittlere Schicht, deren Funktion vermittelnd ist, ist die Heilsarmee, der sich Johanna anschließt, um die Armut bekämpfen zu können; die untere Schicht sind die Arbeiter und die Armen, zusammengeschweißt dadurch, daß der Arbeiter durch Verlust seiner Arbeit jederzeit zum Armen werden kann. Hier tritt die Situation der Weltwirtschaftskrise wie nacktes Gestein zutage. Dennoch verzichtet Brecht auf polemisch-propagandistische Schwarz-Weiß-Malerei, wie sie bei seiner politischen Einstellung nur zu verständlich gewesen wäre, und gibt jeder der drei Gruppen überzeugende, in sich stimmige Argumente, ja selbst menschliche Züge, so sehr gerade «unten» und «oben» die Unmenschlichkeit dominiert. Johanna und die Heilsarmee geraten, zwischen soviel Unmenschlichkeit gespannt, in eine dilemmatische Situation: sie sind, wechselseitig nach oben wie nach unten, Bettelnde und Spendende zugleich. In eben dieser dilemmatischen Situation aber leuchtet – so sehr Brecht auf Überwindung der Voraussetzungen dieser Situation zielt – wahre Menschlichkeit auf.

Brennpunktartig konzentriert ist diese Menschlichkeit in der Gestalt Johannas. Das wird von Brecht zwingend in Handlungsführung umgesetzt: rein substantiell ermöglicht ihm die Titelfigur, eine ausschließlich ökonomische Angelegenheit – Kündigung, Streik und Aussperrung der Fleischarbeiter in

den Fleischfabriken Chicagos – so in Gang zu setzen, daß ein hoher Grad an Spannung erzeugt und gewahrt wird; rein formal ermöglicht sie ihm eine großlinige, das Ganze zugleich strukturierende und zusammenhaltende Fügung. Handlungsführung und Personenschichtung werden zwingend kombiniert: Johanna muß – die Erfahrung des eigenen Schicksals wird dabei für den Zuschauer zur Einsicht in die Abgründe der eigenen Zeit – drei Gänge «in die Tiefe» tun. Sie schreitet mit nachtwandlerischer Sicherheit, deren ergreifende individuelle Reinheit von Brecht zugleich als Un-Wissenheit denunziert wird, durch die Gruppen, durch die Schichten hindurch. Ihre Gänge sind, wiederum in fast barockem Sinne, Höllenfahrten; denn daß die Fleischfabriken Chicagos die Hölle sind, sagt schon der einleitende Chor. Den ersten Gang tut Johanna im Auftrag der Heilsarmee; den zweiten Gang löst Mauler, der Fleischkönig, aus, der ihr die Schlechtigkeit der Armen beweisen will, wo sie, nach dem Willen des Autors, nur deren Armut sehen kann; den dritten Gang tut sie allein, von allen im Stich gelassen, eine tragische Heldin völlig neuen Zuschnitts. Was in Tollers Sonja Irene angelegt ist, wird in Brechts Johanna zur Vollendung gebracht.

Nicht nur läßt sich anhand der Dramen des frühen Brecht die Ära der Weimarer Republik durchlaufen, überspannen, umgreifen: in ihnen werden zugleich die verschiedenen Phasen dieser Ära reflektiert. Die erste Phase der Weimarer Republik, von ihrer Gründung 1919 bis zur Inflation 1923, ist die Zeit des «guten» Chaos, die Wende, in der künftige Möglichkeiten noch unentfaltet verborgen liegen. Brecht artikuliert in *Baal*, *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht der Städte* das egoistische, spontan «materialistische» Glücksverlangen des Menschen. Die Zeit wird wortwörtlich «aufgebraucht»; damit sind zugleich die in der Wende verborgenen Möglichkeiten verspielt. Der Schluß von *Im Dickicht der Städte* ist eindeutig resignativ. Die zweite Phase der Weimarer Republik, von der Inflation 1923 bis zur Weltwirtschaftskrise 1929, wird von Brecht in seinen Song-Spielen reflektiert. Eine Zeit relativer Stabilität provoziert das Experiment. So keß und kritisch sich *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auch geben: primär sind sie Spiegelungen eines insularen Glückszustandes, von dessen transitorischem Charakter man bereits, während man ihn genoß, überzeugt war. Der Taifun, der die Netzestadt bedroht, sie aber im letzten Augenblick umgeht, entlarvt die Ängste und Hoffnungen dieser Phase. Die dritte Phase der Weimarer Republik, von der Weltwirtschaftskrise 1929 bis zur Machtübernahme 1933, reflektiert *Die heilige Johanna der Schlachthöfe;* die daneben entstandenen Lehrstücke, in denen sich Brecht dem Marxismus zuwendet (*Der Jasager*, 1930, *Die Maßnahme*, 1931), beweisen lediglich die Hilflosigkeit von literarischen Lösungsversuchen im Zwange der Politik. Während Baal von der unbändigen Wollust erfüllt ist, nach der Katastrophe noch

lebendig zu sein, nimmt Johannas Vergehen «wie Schnee» den Weg in die kommende Katastrophe vorweg. Auch darin ist dieses Drama Höhe- und Endpunkt einer Epoche.

Die anderen Dramatiker der Weimarer Republik lassen sich Brecht mühelos zuordnen. Dabei liefern sie keineswegs nur Reprisen und Nuancen, sondern substantielle Anreicherungen, die nicht selten, vor allem wenn man die Wirksamkeit auf dem zeitgenössischen Theater berücksichtigt, Brecht übertreffen. In den ersten Jahren nach Kriegsende läßt sich lediglich Arnolt Bronnen (1895–1959) ranggleich neben Brecht stellen. Vorübergehend berührten sich, im Kampf um ein aus dem Expressionismus abgeleitetes bühnenwirksames Drama, die Wege beider. Bronnen blieb aber weit stärker als Brecht dem Expressionismus verhaftet; sein Frühwerk, beginnend mit dem Sensationserfolg *Vatermord* (1920) über *Geburt der Jugend* (1922), *Exzesse* (1923), *Anarchie in Sillian* (1924) und *Rheinische Rebellen* (1925) bis zu dem Monodrama *Ostpolzug* (1926), kann als Versuch gewertet werden, sich aus einem Stil zu lösen, indem man dessen Elemente ins Extrem treibt. Der Umschlag in einen neuen Stil aber bleibt aus. Das führt politisch, aber auch innerliterarisch, nämlich dort, wo brisante Stoffe thematisiert werden, zu sehr ausgeprägten Formen des Faschismus. Wie sich Brecht früh, nämlich vor dem Antritt des eigenen Weges, von einem Generationsgenossen wie Hanns Johst löst, so später, nach einer kurzen gemeinsamen Wegstrecke, von Arnolt Bronnen. Dieser hat gegen Ende seines Lebens im Rückblick ein außergewöhnlich scharfes Bild des literarischen und politischen Lebens in der Weimarer Republik entworfen: *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll* (1954).

Konsequenter als Bronnen schlägt Ferdinand Bruckner (1891–1958) einen mittleren Weg zwischen expressionistischem und realistischem Problemdrama ein. Seit 1923 Leiter einer der kleineren Berliner Bühnen, war Bruckner auf Spielbarkeit seiner Texte bedacht, ohne dabei doch das Experiment, beispielsweise die Wiederbelebung der Simultanbühne in dem historischen Drama *Elisabeth von England* (1930), hintanzustellen. Bruckners größte Erfolge fallen in die mittlere Phase der Weimarer Republik: *Krankheit der Jugend* (1928) und *Die Verbrecher* (1929). Ohne sich total dem planen Zeitstück zu verschreiben, von dem noch die Rede sein wird, bringt Bruckner doch stärker als Bronnen, ja selbst stärker als Brecht, die spezifischen Zeitbedingungen ins Spiel. Gerade seine historische Schulung ermöglicht ihm die adäquate Verarbeitung der Zeitgeschichte, oder literarisch gewendet: die Annäherung des hochexpressiven Dialogs an den dramatisierten Leitartikel. Dagegen katapultiert sich Hans Henny Jahnn (1894–1959) monomanisch aus der Zeitgeschichte heraus und in die Bereiche einer absolut gesetzten Innerlichkeit hinein. Ibsen und Strindberg feiern tragische Urständ; ein in Exzessen erschöpfter Stil, der expressionistische, wird hektisch zu fatal anmutenden Spätleistungen

getrieben (*Pastor Ephraim Magnus*, 1919, *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn*, 1922, *Der gestohlene Gott*, 1924, *Medea*, 1926, *Neuer Lübecker Totentanz*, 1931). Jahnns Dramen liegen nicht nur, erratisch, außerhalb seiner eigenen Epoche, sondern außerhalb jeder fixierbaren Zeit. Man könnte Jahnns Schaffen als verzweifelten Versuch deuten, den innerseelischen Kräften innerhalb des ökonomischen und politischen Kräftespiels der Weimarer Republik, wie es sich im Zeitstück niederschlägt, ihren Rang zurückzugewinnen, gingen seine Dramen nicht jenen Zeitstücken voraus.

So muß man, was Ursache und Folge betrifft, eher umgekehrt argumentieren: das Zeitstück, wie es vor allem in den letzten Jahren der Weimarer Republik ausgebildet wird, stellt den verzweifelten Versuch dar, ein durch permanente dramatische Darbietung von Innerlichkeit verdorbenes Publikum wieder auf die faktischen Probleme der Epoche zu verpflichten. Seinen spezifischen Realismus bezieht das Zeitstück aus der Tatsache, daß es ihm nicht um die literarische Erhöhung von Problemen geht, sondern um die Eliminierung der literarischen Form im Akt der Darbietung des Problems. Das Zeitstück der Weimarer Republik stellt die bühnengemäße Verwendung journalistischer Verfahrensweisen dar. Es steht, um es im literarischen Vergleich zu sagen, zum älteren Drama wie die Reportage zum Roman. Schon der Expressionismus kannte den dramatisierten Leitartikel, als welcher sich der ekstatische Monolog nur allzu oft enthüllte; nun tritt die dramatisierte Reportage hinzu. Die Erörterungen der Tagespresse wurden in den Bereich des Theaters hinein verlängert. Jeder Zuschauer war, potentiell, Zeitungsleser. Um seine Aufmerksamkeit bei der Erörterung von Problemen, die ihm schon aus der Presse sattsam bekannt waren, zu fesseln, bedurfte es reißerischer Mittel, die das dem Journalismus eigentümliche reißerische Element noch überbieten mußten. Gleichzeitig bedurfte es völliger Offenheit bei der Darbietung der Probleme.

Seitens der marxistischen Literaturkritik ist schon früh bemängelt worden, daß gerade die Zeitstückeschreiber der Weimarer Republik im Kern unpolitische Naturen gewesen seien. Das stimmt selbst dann, wenn man sich dem darin enthaltenen Postulat, daß nur dem Marxisten politische Einsicht zuzusprechen sei, nicht anschließt. Selbstzeugnisse aus den zwanziger Jahren bestätigen es. «Mich stört es nicht», äußert Feuchtwanger anläßlich der Aufführung seines Stücks *Die Petroleuminseln* (1927), «wenn man etwa das Stück in New York mit kapitalistischer, in Berlin mit proletarischer Tendenz spielt[24].» Und Peter Martin Lampel, der versatilste und in dieser Versatilität typischste Zeitstückeschreiber, sagt: «Weg mit der Parteipolitik, weg mit dem parteiisch zurechtgebogenen Menschen, weg mit den parteimöglichen, die stets edel und tapfer sind, während die anderen stets bösartig, albern und dumm sind[25].» Das Zeitstück präsentiert lediglich das Problem; die Entscheidung

muß, entsprechend seiner ureigenen politischen Überzeugung, jeder Zuschauer selber fällen.

Wie beim Zeitstück das Problem die Form überwiegt, so das Produkt die Person dessen, der es produziert hat. Von seiner Art und Anlage her kann das Zeitstück als Genre nicht individuell gebunden sein. Es wäre darum wenig sinnvoll, von einzelnen Autoren auszugehen. Vielmehr müssen zunächst die allen Zeitstücken gemeinsamen Züge konstatiert und dann thematisch aufgegliedert werden. Das Zeitstück übernimmt, auch wo es nicht direkt auf Dokumenten beruht, faktisches Material, das meist aus zweiter Hand, vorwiegend aus Presseberichten, bezogen wird. Aus juristischen Gründen war leichte, aber auf Durchsichtigkeit hin angelegte Verschleierung gang und gäbe. Das Zeitstück der Weimarer Republik ist damit eine Vorstufe des Dokumentardramas, wie es in den sechziger Jahren entwickelt wurde, eine Vorstufe, der allerdings die wissenschaftliche Besessen- und Beflissenheit abging, die die Verfasser von Dokumentardramen zur Schau stellten. Trotz allen Engagements wahrte sich das aus der Tagespresse gespeiste Zeitstück eine gewisse literarische Lässigkeit, ja Unverbindlichkeit. Das weist auf eine zweite Gemeinsamkeit hin: die strukturelle Ambiguität. Da die Autoren meist keine feste Position bezogen, konnte das jeweilige Zeitstück, was mögliche Lösungen betrifft, sehr unterschiedlich interpretiert werden. Zugleich brachte die Rückbindung an faktische Vorgänge Hemmnisse ins Spiel. Was als Darlegung eines noch laufenden Prozesses angelegt war, erschien auf der Bühne, aller Offenheit der Position ungeachtet, als Resultat, an dem nicht mehr zu rütteln war. Daraus aber ergab sich die epochenspezifische Hoffnungslosigkeit, die gerade die lebhaftesten Zeitstücke durchsetzte. Drittens sind dem Zeitstück modifizierende Rückgriffe auf das vorexpressionistische Drama zu eigen. Nicht nur bemüht man sich um «naturalistische» Beschreibungen von Mensch und Milieu, man verwendet, um wirklich naturgetreu zu sein, Filme und anderes optisches und akustisches «Material».

Im Zeitstück der Weimarer Republik bilden sich fünf Themenkreise heraus, die sich vielfach überschneiden. Mit den beiden wichtigsten Themenkreisen – den Folgen des Ersten Weltkriegs und den gesellschaftlich-moralischen Zuständen der Epoche – lassen sich auch die anderen drei umgreifen, zumal beide Themenkreise darüber hinaus wechselseitig zur Deckung gebracht werden können. Als Kriegsfolge ließ sich schlechthin alles interpretieren, was in der Weimarer Republik, deren Existenz ja selber eine Folge des Krieges war, geschah. Und zu den gesellschaftlich-moralischen Zuständen durfte, sei es als Ursache, sei es als Folge, alles geschlagen werden, was sich thematisch noch separat profilierte: das Problem der Klassenjustiz, Jugendfragen und die ökonomischen Nöte des Proletariats. Dabei übernahm man unbedenklich Impulse aus früheren Literaturphasen: das Plädoyer für den Vierten Stand

aus der Ära des Kaiserreichs, das Plädoyer für den jungen Menschen aus der Ära des Expressionismus. Gegen Ende der Weimarer Republik – fast alle wichtigen Zeitstücke stammen aus deren letztem Jahrfünft, also aus der Phase rapid schwindender Stabilität – treten diese Impulse in äußerst verschärfter Form zutage. Das wirkt fast wie ein verzweifeltes Zusammenfassen aller verfügbaren literarischen Kräfte vor der nahenden politischen Katastrophe.

In den Zeitstücken, die um die Folgen des Ersten Weltkriegs kreisen, werden eindringlich die Möglichkeiten eines neuen Krieges beschworen. Es ist wortwörtlich eine Dramatik «zwischen den Kriegen». Schonungslos deckt man die ökonomischen Komponenten des Krieges auf. Noch im nachhinein ist der Krieg ein Geschäft: Schlachtfelder werden Ausflugsziele, verschüttete Soldaten ausgegraben und beraubt (*Der heilige Krieg* von Otto Rombach, 1928). Zur Leichenfledderei tritt das profitgierige Verfügen der Wirtschaft über die noch Lebenden: die Mächte, die den Krieg geführt haben, haben nichts dazugelernt und treiben das Wettrüsten bis zum Wahnwitz weiter (*U-Boot S 4* von Günter Weisenborn, 1928). Heimlich und heimtückisch wird durch die Produktion chemischer Kampfstoffe der Frieden untergraben (*Giftgas über Berlin* von Peter Martin Lampel, 1929). Auf politischen Konferenzen wird von Frieden geredet, aber hinter den Kulissen geht das lukrative Geschäft mit Waffen weiter (*Eine Friedenskonferenz* von Leo Lania, 1927). Dem Zuschauer – dieses politische Ziel darf man sämtlichen Zeitstückeschreibern zubilligen – soll bewußt gemacht werden, daß er bereits als Opfer eines kommenden Krieges eingeplant ist. Auch innenpolitisch wird das deutlich: Kriegsverhältnisse werden in eine Zeit des Friedens verschleppt, Fanatiker der politisch extremen Gruppen erschüttern unter Berufung auf den Volkswillen das republikanische Gefüge (*Sektion Rahnstetten* von Curt Corrinth, 1930, *Vaterland* von Peter Martin Lampel, 1931).

Bei der Erörterung gesellschaftlich-moralischer Zustände rückt die Frage des Verhältnisses der Geschlechter in den Vordergrund. Das setzt in Erstaunen, wirkt es doch zunächst wie ein Aufguß des Sozialdramas aus der Zeit des Kaiserreichs. Allerdings werden nun die Gestalten weit weniger als früher aus ihrem Milieu heraus interpretiert; die einzelne Figur erscheint anonymer, isolierter, verlorener, sie ist oftmals Opfer ihrer Triebe, die für jedes Fehlverhalten verantwortlich gemacht werden. Die Diskrepanz von Mensch und Gesellschaft soll aufgezeigt werden und diesen Zeitstücken ihre soziale Verbindlichkeit geben. Das Sozialdrama der Weimarer Republik ist janusköpfig: die Gesellschaft wird angeklagt, die Diskrepanz, die bei der einzelnen Figur bis zur Schizophrenie führen kann, verschuldet zu haben; daneben aber wird das Interesse so stark auf die leidende Person verlagert, daß diese Anklage wegen der faktischen Bedeutungslosigkeit des sozialen Elements innerdramatisch in sich zusammenfällt. Das gilt besonders für die

bereits genannten Dramen von Ferdinand Bruckner, aber auch für Alfred Döblins Stück *Die Ehe* (1931).

Handfester und realitätsgebundener sind die Stücke, in denen zeitbedingte Zustände mit dem Gesetz kollidieren, einem Absolutum also, das aber im Akt der Kollision relativiert und, wo irgend möglich, als «Klassenjustiz» denunziert wird. Mit besonderer Intensität wurde der § 218 erörtert (*Der Frauenarzt* von Hans José Rehfisch, 1928, *Zyankali* von Friedrich Wolf, 1929, *Paragraph 218* von Carl Credé, 1930). Auch kamen starke polemische Elemente ins Spiel. Der zur Sensation hochgespielte Strafprozeß gegen Sacco und Vanzetti in den USA erregte die Gemüter: unter Mißachtung der völlig verschiedenen Rechtstradition beider Länder wurden Sacco und Vanzetti zu tragischen Justizopfern stilisiert (*Im Namen des Volkes* von Bernhard Blume, 1930). Treffender, weil sachkundiger, war die Polemik in der Dramatisierung deutscher Skandalprozesse. Der Fall Jakubowski wurde von Eleonora Kalkowska in *Josef* (1929) wieder aufgerollt, die Verurteilung eines kleinen Angeklagten auf Grund der falschen Aussage eines Generaldirektors von Felix Ziege in *Affaire Bullerjahn* (1931) gegeißelt. Darüber hinaus wird das Ermittlungsverfahren insgesamt in Frage gestellt (*Voruntersuchung* und *Wiederaufnahme* von Otto Ernst Hesse, 1930). Das Plädoyer für den Menschen und gegen das Gesetz kulminiert in Stücken, in denen gegen die Todesstrafe argumentiert wird, und zwar, indem man dem Publikum die Situation des Verurteilten vor der Hinrichtung vorführt (*Die Nacht vor dem Beil* von Alfred Wolfenstein, 1929, *Die Ursache* von Leonhard Frank, 1929). Diese Vorführung versteht sich als Beitrag zur publizistischen und parlamentarischen Erörterung des Problems, der – ein Charakteristikum von Zeitstücken überhaupt – gerade durch seine Kraßheit die Erörterung fördern soll. Nachklänge des Expressionismus und seiner hektischen Humanität sind unüberhörbar.

Das ist auch in den Zeitstücken der Fall, in denen es um Probleme der Jugend geht. Die Diskrepanz zwischen Mensch und Gesellschaft prägt sich in ihnen besonders kraß aus. In *Revolte im Erziehungshaus* (1928) von Peter Martin Lampel lehnen sich verwahrloste Jugendliche gegen ihre Erzieher, die einem starren Militarismus frönen, auf. In diesem Zeitstück, das von der Kritik neben die Dramen Zuckmayers gestellt wurde, macht gerade die Fragwürdigkeit der Revoltierenden die Fraglosigkeit und allgemeine Verbindlichkeit ihres Protestes aus. Der letzte Themenkreis, das Proletariat und seine Nöte, ist nur dünn besetzt, was angesichts der wachsenden ökonomischen Verelendung in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren verwundert. Auch befremdet, daß man allzu widerstandslos in einen larmoyanten und kruden Realismus verfiel (*Stempelbrüder* von Richard Duschinsky, 1929).

Insgesamt stellen die Zeitstücke einen Abriß dessen dar, über was man in den sinkenden Jahren der Weimarer Republik sprach. Die Zeitstücke, die

Kunstcharakter weder anstrebten noch, ungewollt, erreichten, sind objektivierte, gefrorene Bewegung und Erregung der Gemüter, sind, bestenfalls, Dokumentationen eines vielfältig verstörten Kollektivgewissens. Der einzelne Autor gilt, wie gesagt, wenig dabei. Durch sein dramaturgisches Geschick und die Vielfalt seiner Themen ragt Peter Martin Lampel (1894–1965) unter den zahlreichen Zeitstückeschreibern hervor. An Konsequenz wird er übertroffen von Friedrich Wolf (1888–1953), der mit dem Scharfblick des Arztes nicht nur gegenwärtige, sondern auch historische soziale Phänomene diagnostizierte (*Der arme Konrad*, 1924, *Kolonne Hund*, 1926, *Die Matrosen von Cattaro*, 1930). Friedrich Wolf darf schon darum der Klassiker des Zeitstücks genannt werden, weil er seine dramatische Produktion nach 1945 zäh und erfolgreich auf der einmal eingeschlagenen Linie fortsetzte. Die einzige bedeutende literarische Potenz unter den Zeitstückeschreibern aber ist Marieluise Fleißer (geb. 1901), die von Brecht geförderte Autorin von *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926) und *Pioniere in Ingolstadt* (1929). Hier bezieht das Zeitstück seine Kraft, nicht nur die poetische, sondern auch die politische, aus dem Volksstück.

Der Terminus «Volksstück» ist so suspekt, daß man sich scheut, ihn auf Dramen des 20. Jahrhunderts anzuwenden. Und doch kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Spätphase der Weimarer Republik eine Blütezeit des Volksstücks war – oder doch wenigstens der Beginn einer Blütezeit, die durch den politischen Umbruch von 1933 zerstört oder, was schlimmer ist, pervertiert wurde. Erwin Rotermund hat in seinem Plädoyer für das Volksstück[26] die beiden Autoren genannt, denen diese Blütezeit vorzugsweise zu verdanken ist: Carl Zuckmayer und Ödön von Horváth. Zu ihnen darf als Dritte Marieluise Fleißer gezählt werden, wenn ihr auch wegen des Umbruchs von 1933 die Eroberung der Theater nicht mehr gelingt. Von den dreien muß nur Zuckmayer, wie er selbst bekannt hat, erst den Durchbruch durch den leerlaufenden Symbolismus des späten Expressionismus[27] vollziehen; die beiden jüngeren setzen bereits jenseits der expressionistischen Stilwelle ein, gegen die sie, in der bayrisch-österreichischen Theatertradition stehend, ohnehin weitgehend gefeit waren. Diese Volksstückeschreiber reagieren auf ihre Epoche nicht emotional: das hebt sie von den reinen Expressionisten ab, die die Emotionen ins Absolute steigerten, aber auch von den reinen Zeitstückeschreibern, deren Rationalität oft nur kaschierte, abgeflachte Emotionalität war; sie reagieren auch nicht intellektuell: das hebt sie von Brecht ab, von dem sie zwar lernen, den sie aber nicht imitieren wollen. Sie reagieren vielmehr instinktiv, wobei sich ihr Instinkt doppelt bewährt. Zum einen haben sie einen sechsten Sinn für die atmosphärischen Elemente und «Elementarteilchen» ihrer Epoche, wie ihn nicht einmal Brecht besitzt; zum anderen beherrschen sie mit untrüglicher Sicherheit die Griffe der Bühnentechnik. Auch ist ihr Instinkt reflexionsmächtig: Epoche und Drama sind wechselseitig aufeinander bezogen.

Der überwältigende Erfolg, den die vier zwischen 1925 und 1931 entstandenen großen Dramen von Carl Zuckmayer (geb. 1896) erringen, läßt sich nicht einfach damit erklären, daß das Publikum der stilistischen und ideologischen Experimente überdrüssig war und nach handfesterer Theaterkost verlangte. Die Beseitigung eines Übelstandes ist nicht zwangsläufig die Basis eines Erfolgs. Die Gründe für den Erfolg liegen vielmehr im Volksstückcharakter dieser Dramen, in ihrer – man muß hier das altertümliche Wort verwenden – «nervichten» Naivität. Die Fülle der Gestalten ist so groß, daß kaum Zentralfiguren auszumachen sind; auch wird noch die peripherste Figur genau und mit liebevoll-versessener Eindringlichkeit charakterisiert. Der realitätsnah stilisierte Dialog bedient sich sehr subtil des regional oder sozial bedingten Tonfalls. Die Mundart färbt alle Texte ein. Sie ist das Medium einer völlig undeklamatorischen Menschlichkeit, in der keine epochale Spannung und kein epochales Problem unterspielt wird. Damit ist der politische Ort der Zuckmayerschen Dramen bestimmt. Sie zehren vom Problembewußtsein der letzten Jahre der Weimarer Republik, auf deren Zustände sie fortlaufend offen oder verdeckt anspielen, artikulieren aber zugleich die Hoffnung, daß die anstehenden Probleme lösbar sind, auflösbar im Gesamtgefüge einer mitmenschlich erfüllten Welt, die sich selbst in Phasen politischer Gleichgewichtsstörungen immer wieder auf eine mittlere Linie einzupendeln vermag. Das war weder beschönigend noch resignativ gemeint, das rechnete lediglich mit längeren Zeiträumen, als die Zeitstückschreiber in ihrer Ungeduld zuzulassen bereit waren. So könnte man die Gelassenheit des Dramatikers Zuckmayer, die sich von der zeitspezifischen Hektik des Literatur- und Theaterbetriebs der zwanziger Jahre so stark abhebt, als tiefsten Grund für seine Erfolge nennen. Diese stellen sich doppelt ein: in der Komödie und im tragischen Spiel. Damit wird das Drama aus der Plakativität erlöst und gewinnt seine verloren geglaubte Plastizität wieder.

Die Komödie *Der fröhliche Weinberg* (1925) ist im epochalen Zusammenhang ein Werk des Übergangs: die Intrigen sind hektisch, die Substanz gelassen. Man schreibt das Jahr 1921. Ein Weingutsbesitzer will die Hälfte seines Guts verkaufen, um sich zur Ruhe zu setzen, und die andere Hälfte seiner Tochter als Mitgift zuschreiben, aber nur, wenn diese, bäuerlichem Herkommen gemäß, bereits vor der Verlobung ihre Fruchtbarkeit unter Beweis gestellt hat. Es kommt nicht zum Verkauf: die Situation in der Komödie ist vorinflatorisch, das Wissen des Autors und seines Publikums aber nachinflatorisch. Also stellt sich das Beharren auf Besitz als das Vernünftige dar. Dennoch handelt es sich nicht um eine Mythisierung des Bodens. Im Gegenteil: das Volksstück ironisiert sich – unter exzessiver Verwendung seiner ureigenen Mittel – selber. Falsche Volkstümelei wird in der Figur des Korpsstudenten Kruzius, falscher Patriotismus in den Figuren der Veteranen, die nur Schnor-

rer sind, derb verspottet. Eine Vielfalt erotischer Paarungen beendet, althergebrachten Schemata getreu, die Komödie und wird von einer der Figuren persiflierend wie folgt kommentiert: «So is recht! All müsse sie sich kriege am Schluß, sonst is das Stück nit gut!»

Neben die Komödie stellt Zuckmayer mit *Schinderhannes* (1927) das tragische Spiel. Im Mittelpunkt der historischen Handlung steht der Räuber Johann Bückler, der nur die Reichen, Charakterlosen, Frankreichhörigen – Parallelsetzung der napoleonischen Ära mit der Nachkriegsära – schindet, den kleinen Leuten aber selbstlos hilft. So wird er – auch das ist nicht ohne Zeitbezug – zum Symbol für den Freiheitswillen eines versklavten Volkes. Als prominente Räuberfigur ist Zuckmayers Schinderhannes zeitgleich mit Brechts Macheath aus der *Dreigroschenoper:* sie stehen reziprok zueinander wie ihre Schöpfer. Brecht ist bei aller Geistigkeit materialistisch, Zuckmayer bei aller Erdbefangenheit idealistisch. Ist Brechts Dramatik agonal schlechthin, so ist Zuckmayers Dramatik von vitaler Kameraderie getragen. Kampf, auch Kampf auf Leben und Tod wie im Falle des Schinderhannes, der auf dem Schafott endet, trägt seinen Sinn in sich selbst.

Katharina Knie (1928) spielt zur Zeit der Inflation und formuliert das allgemeine Gefühl der Unsicherheit und Bodenlosigkeit, das selbst die konsolidierte mittlere Phase der Weimarer Republik nicht zu verdrängen vermochte. Als zeitlicher Rückgriff ist das Stück zum Zeitpunkt seiner Uraufführung zugleich zeitlicher Vorgriff auf ökonomische und politische Katastrophen, die sich am Horizont abzeichnen. Weit stärker als gleichzeitig Brecht spielt Zuckmayer das Unterbewußte der Ära höchst realistisch als Trumpf aus, «verwendet» es. Daß eine Seiltänzerfamilie im Mittelpunkt steht, stellt eine derartige «Verwendung» dar. Diese «Verwendung» überspringt den durchaus möglichen fatalen Symbolismus des Milieus. Die Artisten sind bei Zuckmayer nicht, wie noch bei Wedekind, reale Sinnfiguren gesellschaftlicher Fragwürdigkeit, oder, wie noch bei Rilke, imaginative Sinnbilder menschlicher Geworfenheit; ganz im Gegenteil: die Zirkuswelt erweist sich in chaotischer Zeit als eine Keimzelle der Ordnung, der Arbeit, der anständigen Gesinnung. So verzichtet die Titelheldin nach dem Tode ihres Vaters konsequenterweise auf das bodenständige kleine Glück an der Seite des Landwirts Rothacker und übernimmt das zirzensische Unternehmen – und damit innere Sicherheit auf äußerlich ungesicherter Bahn.

Auf die Komödie und die beiden ernsten Spiele folgt – das Volkstheater der Weimarer Republik gewinnt in der Nachfolge des Barock fast den Rang des Welttheaters zurück – das «Misch-Spiel» *Der Hauptmann von Köpenick* (1931). «Misch-Spiel» ist hier allerdings nicht formal wie im 17. Jahrhundert bei Gryphius zu verstehen, sondern personal: je nach der vorgegebenen Individualität des Hauptdarstellers fluktuiert das Drama mehr oder weniger stark zwischen Komödie und Tragödie. Die Geschichte des stellungslosen Schusters

Voigt, der sich, als preußischer Hauptmann verkleidet, einige Soldaten von der Straße aufgreift und mit ihnen das Rathaus Köpenick besetzt, um endlich zu einem Paß zu kommen, den ihm die Behörden verweigern, war schon vor Zuckmayer literarisch bearbeitet worden, unter anderen von Wilhelm Schäfer. Erst Zuckmayer aber gelingt die sinnstiftende Verklammerung von Vor- und Nachkriegszeit. Das in einundzwanzig Szenen abrollende Panorama des wilhelminischen Deutschland ist zugleich eine vexierbildhafte Spiegelung der Weimarer Republik. Gemeinsamer Nenner ist der abgöttische Respekt der Zivilisten vor der Uniform, der dem falschen Hauptmann seinen Coup überhaupt erst ermöglicht. Als am Schluß Voigt, der sich der Polizei gestellt hat, darum bittet, sich wenigstens einmal in Uniform im Spiegel sehen zu dürfen, und sein «Unmöglich!» ausstößt, wird eine Welt aus den Angeln gehoben und gleichzeitig wieder zurechtgerückt. Darauf verweist der Untertitel «Ein deutsches Märchen». Rückblickend zeigt sich, daß der Kaiser, Wilhelm II., über den Schelmenstreich noch lachen konnte; vorausdeutend aber ist damit gesagt, daß die Herrscher, die kommen werden, das Lachen nicht kennen, und daß es auch den Völkern vergehen wird. Das «Märchen» wird transparent auf eine künftige grauenhafte Wirklichkeit hin. Das macht seinen hohen geschichtlichen Rang aus.

Bedient sich Carl Zuckmayer stofflich einer verflossenen Ära, die aber noch in aller Erinnerung war, und formal des Märchens, das gerade in der Verklärung die negativen Züge der Welt hervortreten läßt, so Ödön von Horváth (1901–1938) stofflich der unmittelbaren Gegenwart und formal der Idylle. Er präsentiert, mit dem gleichen Sinn für die Nuancen des Dialekts begabt wie Zuckmayer, eine kleinbürgerliche, gemüthafte Welt, die, vor allem gegen die Folie der ökonomischen und politischen Konflikte, idyllisch erscheint. Aber eben diese Idylle wird als Schauplatz der Konflikte entlarvt. Je biedermännischer sich die Figuren Horváths geben, desto diabolischer sind sie. Die Schuld an den politischen Fehlentwicklungen wird nicht den Führern oder gar dem «Führer» zur Last gelegt, sondern gerade eben dem kleinen Mann, dem Mitläufer, dem, der sich allzu willig verführen und ganz nach eigenem heimlichem Wunsche mißbrauchen läßt. Zuckmayers Volksstücken war durchgängig ein Element der Schwermut zu eigen, das aber in medialer Menschlichkeit aufgehoben war. Die Volksstücke Horváths dagegen sind von einer abgründigen Melancholie, der das Umschlagen in Hoffnung nicht mehr möglich ist. Gerade darin aber erweist sich Horváth als Volksstückeschreiber höchsten Ranges, nur Raimund vergleichbar, mit dem er den shakespeareschen Zug gemeinsam hat, die Fähigkeit, in der detaillierten Situation – einem Biertischgespräch, einer Liebesszene, einer grotesken Kontroverse – den Riß deutlich zu machen, der sich unheilbar durch die Welt zieht.

Durch Horváth gewinnt das Volksstück der Weimarer Republik jene Tie-

fendimension, die es gleichberechtigt neben Brechts *Baal* und *Im Dickicht der Städte* rückt. Dabei zeigt sich auf erschreckende Weise, wie hoffnungsgesättigt die nihilistisch-agonalen Frühwerke Brechts allein aus der Tatsache heraus waren, daß sie aus der Fülle des Chaos schöpfen konnten, und wie hoffnungslos demgegenüber die Stücke Horváths sind, in denen mit subtilster Charakterisierungskunst in Negativformen demonstriert wird, wie das ausgeschöpfte Chaos zu einer Leere geworden ist, in der sich nun vor den Augen des Publikums in kleinbürgerlicher Verkleidung die Dämonen ansiedeln. Zunächst gestaltet Horváth, ganz im Banne der Zeitstückeschreiber, Konflikte wie Arbeitskampf (*Revolte auf Côte 3018*, 1927) und Inflation (*Sladek, der schwarze Reichswehrmann*, 1929). Dann legt er seine beiden Meisterwerke vor, die 1931 uraufgeführt werden: *Italienische Nacht* und *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In *Italienische Nacht* wird durch die Auseinandersetzung zwischen Republikanern und Faschisten in einer kleinen Stadt die innenpolitische Situation Deutschlands, in *Geschichten aus dem Wiener Wald* durch die Bündelung privater Schicksale aus fragwürdigstem Milieu der geistige Zustand Europas im Vorfeld des Faschismus erhellt. «Ödön von Horváth besaß die Frechheit, die Nationalsozialisten anzupöbeln. Seine ‹Italienische Nacht› zeichnet uns als Feiglinge. Wird sich der Ödön noch wundern!» so drohte der *Völkische Beobachter* unmißverständlich am 14. Februar 1933.

Auch in *Kasimir und Karoline* (1932) verwendet Horváth private Schicksale, um eine spezifische Situation, hier die Zeit allgemeiner Arbeitslosigkeit, zu verdeutlichen. Daneben modelliert Horváth Figuren nach dem Modell der Clowns und Käuze der alten Komödie, um Grenzsituationen zu beschreiben, die auf beklemmende Weise die politische Praxis eines kommenden Zeitalters vorwegnehmen, das Rudolf Kassner als das Zeitalter des Eisernen Vorhangs definieren sollte (*Hin und Her*, 1933). Nach seiner Emigration bedient sich Horváth medialer Figuren aus der Weltliteratur, um die Erfahrung der gesamten Krisenzeit «zwischen den Kriegen» als Summe vorlegen zu können, in grotesker Wendung in *Figaro läßt sich scheiden*, tragisch eingefärbt in *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Beide Stücke werden 1936 abgeschlossen. Die kleinbürgerlichen Dämonen hatten die politische Bühne betreten und bestätigten nur zu bald die Prognosen des Volksstückeschreibers Horváth. Was die großen Prosaisten der zwanziger Jahre, Ernst Bloch und Ernst Jünger, imaginativ vorwegnahmen, prägte Horváth figurativ vor: den Einbruch des tödlichen Schreckens in den politischen Raum.

FÜNFTES KAPITEL

Erzählende Literatur

Der Gegensatz zwischen der Erzählliteratur im expressionistischen Jahrzehnt und der Erzählliteratur, wie sie während der Weimarer Republik produziert wird, ist denkbar groß, größer jedenfalls als zwischen anderen unmittelbar aufeinanderfolgenden Epochen. Galt durch Jahre hindurch nur die «poetische» Erzählung als literarisch vollwertig, so wird sie jetzt durch einen Erzähltypus abgelöst, der sich mit allem verfügbarem Nachdruck wieder «prosaisch» gibt, oder noch schärfer gefaßt: die dilemmatische Situation des expressionistischen Erzählers wird aufgehoben, der Roman ist wieder Roman und sonst gar nichts. Man leistet Verzicht auf überzeitlichen Rang, zumal dieser ohnehin nur als hybrider Wunsch des Autors vorgegeben sein kann, und begnügt sich mit unmittelbarer Wirkung in der eigenen Zeit. Die Frage nach der Qualität wird sekundär gegenüber der Frage nach der Brauchbarkeit. Der brauchbare, weil «prosaische» Roman wird auf die Reportage reduziert. Reportage aber heißt, wie wir gesehen haben, daß das fiktive Element ausgeschaltet wird, daß man der puren, brutalen «Wirklichkeit» die Priorität einzuräumen bereit ist. Dabei zeigt sich allerdings, daß sich auf dem Umweg über die Reportage kein wirklichkeitshaltigerer Roman einstellt; vielmehr finden wir, epochal gesehen, eine Verlagerung der Kritik von der Tiefen- in eine Oberflächenschicht, gelegentlich eine Delegation derselben an eine vorgefaßte politische Position, mitunter sogar den Verzicht auf Kritik überhaupt.

So leidenschaftlich, so rasant politisch sich die Erzählliteratur der Weimarer Republik auch auf weite Strecken gibt: man sollte nie vergessen, daß sie durch ein allzu frühes und allzu bedenkenloses Akzeptieren politischer Kategorien gerade auf dem politischen Sektor scheitert. Sie ist häufig, aller radikalen Sachlichkeit ungeachtet, nichts anderes als seelischer Reflex politischer Vorgänge und Zustände. Daraus resultiert eine spezifische Art der Hilflosigkeit, die noch den bedeutendsten Literaturprodukten dieser Epoche zu eigen ist, etwas Unfertiges, das nur in den seltensten Fällen durch das Bewußtsein des Provisorischen abgefangen wird. Es macht die Paradoxie der literarischen Situation insgesamt aus, daß ausgerechnet in dieser Epoche der Hilflosigkeit und Unfertigkeit die großen, souverän gestalteten Romane erscheinen, die für das 20. Jahrhundert insgesamt repräsentativ sind. Aber deren Verfasser sind eben nicht gegen den Expressionismus gekehrte «Reaktionäre», sind nicht Angehörige der jungen republikanischen Generation, sondern Autoren, die aus dem wilhelminischen Deutschland oder dem franzisko-josephinischen

Österreich stammen und nun, in einer entschieden antiliterarischen Phase der geschichtlichen Entwicklung, ihre literarische Ernte einbringen. Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil: ihren Großromanen soll der folgende Exkurs gewidmet sein.

Die Wirkung des Ersten Weltkriegs schlägt sich in der Erzähllliteratur der Weimarer Republik formal und inhaltlich nieder. Der Erste Weltkrieg wird in den zwanziger Jahren, zumal gegen deren Ende, zum zentralen Thema der Erzähllliteratur. Er ist die Zeitschwelle, hinter die man relativ selten zurückschreitet. Diese Verkürzung des historischen Bewußtseins kommt einem Verlust an Tiefe gleich. Nicht von ungefähr gelingen nur den Autoren, die hinter dieser Zeitschwelle angesiedelt waren, die großen Romane. Der Erste Weltkrieg blockiert der jüngeren literarischen Generation aber nicht nur den Blick nach hinten, sondern auch den Blick nach vorn. Er ist die Existenzerfahrung, die alles absorbiert hat, insbesondere die reichgegliederten Daseinsformen der Friedensjahre von 1871 bis 1914; er erscheint aber auch als Bedingung des Gegenwärtigen, ja als Voraussetzung alles Kommenden. Wo immer die Erzähllliteratur der Weimarer Republik die politischen, ökonomischen und intellektuellen Verhältnisse der unmittelbaren Gegenwart thematisiert, liegt der Schatten des Ersten Weltkriegs darüber. Es entsteht ein Sog nach rückwärts, dem auch die progressiven Autoren unterliegen. Noch in die rationalsten literarischen Produkte dieser Epoche, etwa die Romane von Arnold Zweig, ist ein Schuß Irrationalismus eingemischt, wobei dieser wiederum sehr oft die Quelle der spezifischen Hilflosigkeit ist, von der bereits die Rede war. Wenn überhaupt, gilt das einzelne Erzählwerk von heute auf morgen, also immer nur punktuell. Der Subjektivismus früheren Erzählens, der sich symbolisch zu allgemeiner Verbindlichkeit ausweiten konnte, wird ersetzt durch eine desorientierte Objektivität, die es zu keinerlei Verbindlichkeit mehr zu bringen vermag. Die Aufsplitterung, die für das öffentliche Leben der Weimarer Republik typisch ist, setzt sich bis in den literarischen Bereich fort.

Auf Grund rasch wechselnder politischer Konstellationen und einer ständig sich steigernden Kommerzialisierung der Literatur können wir nun erstmalig das Phänomen des «Bestsellers» beobachten: jede literarische «Saison» bringt – Benn hat das brillant ironisiert – Werke hervor, die durch eine geschickte Reklame zur Pflichtlektüre für jedermann gemacht werden. Keineswegs erzeugt das eine breiter gestreute literarische Kultur, keineswegs weckt das ein erhöhtes literarisches Bewußtsein in den verschiedenen Schichten; vielmehr zerstört es endgültig die alte, wenn auch schmale literarische Kultur, die bereits vom Expressionismus überstrapaziert worden war. Daß ein Erzählwerk zum Erfolg einer Saison wird, sagt nun aber, entgegen landläufiger Meinung, auch nicht das geringste *gegen* seine Qualität aus. Im Gegenteil: am Anfang und am Ende der Weimarer Republik steht je ein Roman, bei dem die sensa-

tionelle Breitenwirkung auf der literarischen Qualität beruht, bei dem, anders gewendet, Funktion und Substanz identisch sind: 1919 erscheint *Demian. Die Geschichte einer Jugend*, als deren Autor ein gewisser Emil Sinclair zeichnet, 1932 *Kleiner Mann, was nun?* von einem Autor namens Hans Fallada. Beides sind Pseudonyme, mit dem Unterschied allerdings, daß sich hinter dem erstgenannten Pseudonym ein Hochberühmter, nämlich Hermann Hesse, verbirgt, hinter dem zweitgenannten dagegen ein vollkommen Unbekannter, nämlich Rudolf Ditzen (1893–1947). Hesse wählte, wie er glaubwürdig versichert hat, das Pseudonym, um durch seinen Ruhm nicht die Verbindlichkeit des neuen Romans vorzubelasten, auf dessen stellvertretende Kraft er vertraute; Ditzen wählte ein Pseudonym, um damit von vornherein darauf zu insistieren, daß es sich bei diesem Roman nicht mehr um ein individuelles Produkt, sondern um ein epochales Symptom handele. Als symptomatische Werke werden beide Romane zu Sensationserfolgen.

Erfolg und «Brauchbarkeit» hängen also nicht mehr vom jeweiligen Autor ab. Hesse verzichtet auf eine Legitimation durch die eigene Subjektivität, so subjektiv eingefärbt sein *Demian* auch ist; Ditzen bringt seine Subjektivität gar nicht erst ins Spiel. Dadurch grenzen die beiden Romane *Demian* und *Kleiner Mann, was nun?* nicht nur die hier in Frage stehende Epoche ab, die ihre Spannungen zwischen diesen zwei Polen austrägt, sondern verklammern diese Epoche zugleich mit der Phase reichentfalteter Subjektivität zuvor und der Phase verarmter Anonymität danach. Dabei ist, im Sinne einer latenten Resignation, die letztgenannte Phase bereits in *Demian* spürbar, in *Kleiner Mann, was nun?* dagegen, im Sinne einer rudimentären Hoffnung, die erstgenannte Phase noch in Nachklängen wirksam. Beiden Autoren ist die Grenzsituation, in der sie, epochal wie essentiell, schreiben, bewußt. Hesse schildert das Leben eines hochsensiblen Einzelgängers vor dem Ersten Weltkrieg, Ditzen das Leben eines durchschnittlichen kleinen Angestellten zur Zeit der Weltwirtschaftskrise. Damit beziehen sie auf figurativ sehr unterschiedliche Weise Stellung zur Zeit und zur Funktion von Literatur innerhalb der Zeit. In *Demian* weckt gerade die Katastrophe von Krieg und Zusammenbruch Hoffnung auf eine neue Ära des Friedens, die eine innere Wandlung des Menschen herbeiführen soll; in *Kleiner Mann, was nun?* haben sich die Hoffnungen nicht erfüllt, am Ende der Ära steht Resignation: Aufbruch aus dem Privaten ins Öffentliche im ersten, Rückzug aus dem Öffentlichen ins Private im zweiten Werk. Beides läuft, wie leicht einzusehen ist, dem Wesen der Autoren selber völlig entgegen. Das aber steigert paradoxerweise die Verbindlichkeit.

Das Spannungsfeld zwischen Hoffnung und Resignation erfüllt in verschiedenen Mischungsgraden beide Romane. In ihnen werden die Erfahrungen von Hunderttausenden an- und ausgesprochen. Im langsamen Schwinden der Hoffnung und im damit korrespondierenden Anwachsen der Resignation

zeichnen sich – und insofern lassen sich beide Bücher in die politische Zukunft hinein verlängern – kommende Katastrophen ab. Durch die perfekte Deckung der Romaninhalte mit allgemeinen Daseinserfahrungen der Zeitgenossen wird der fiktive Charakter sehr bewußt in Frage gestellt. Insbesondere Hesse bestreitet den fiktiven Charakter des Erzählten und beteuert, daß er Wirklichkeit gebe, nichts als das. In einer Zeit, in der Menschenleben billig geworden sind, betont Hesse den Wert und die Würde jedes einzelnen Lebens. Sein *Demian* ist alles andere als ein autobiographisch eingefärbter romantisierender Roman: er ist ein Lehrgedicht. Was innerhalb der Erzählung Demian für Sinclair ist, nämlich «Freund und Führer», wie es die letzten Worte des Romans pointieren, ist Hesse für jeden seiner Leser. Darin liegt die Möglichkeit einer Übertragung der privaten Begebnisse des Romans ins Politische. Hesse überläßt diese Übertragung aber nicht dem Leser, sondern nimmt sie in den Raum der Erzählung herein. Schon als Schüler begegnet Sinclair dem Einzelgänger Demian und erkennt in ihm das Leitbild seines künftigen Lebens. Während seiner Studienzeit wird Sinclair fester an den Kreis um Demian gebunden, der sein Selbstbewußtsein durchgängig in Zeitkritik überführt. Demian entwirft Programm und Modell eines Menschen der Zukunft, dessen Keime notwendigerweise in einem Wandel des eigenen, zeitbefangenen Inneren liegen. Das sprach jedermann an. Das war zudem etwas essentiell anderes als die zahlreichen utopischen Entwürfe, wie sie die Expressionisten geliefert hatten, fehlte bei Hesse doch alles aufdringlich Proklamatorische.

Hesses *Demian* ist Dokument einer allumfassenden Unruhe, eines Chaos, das die Sehnsucht nach neuer Ordnung provoziert. Was in den Gesprächen des Romans Vorahnung ist, ist zum Zeitpunkt der Publikation, 1919, bereits Vergangenheit. Hesse liefert Zeitanalysen als Prophetien kaschiert. Eben dadurch aber wird die Lineatur des Mit- und Nachdenkens in die Zukunft hineinprojiziert. Die Gefahren, die in Hesses Argumentation liegen, sind eindeutig: die Zeitanalyse im Gewande der Prophetie vernachlässigt die Tagesereignisse und Tagesaufgaben. Dieser Roman aus dem Gründungsjahr der Weimarer Republik ist republikanischem Geist denkbar fern. Der Versuch, geistige Kräfte für einen radikalen Wandel des politischen Klimas zu mobilisieren – und nichts Geringeres versucht Hesse –, muß scheitern, da die Führerhoffnungen der Einzelgänger pervertieren, sobald sie auf die Massen übertragen werden. Wo «Führer» auftauchen, sind sie anderer Art oder Abart, als Hesse (oder auch gleichzeitig George) es sich erträumten. So schlägt der entschlossene Vorstoß aus dem Geistigen ins Politische faktisch um in einen neuerlichen Rückzug aus dem Politischen ins Geistige. Noch *Das Glasperlenspiel* von 1943 zeigt, daß das die Struktur des Hesseschen Erzählens und zugleich die dilemmatische Grundfigur der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts geblieben ist. In Hesses *Demian* laufen nicht nur die Fäden des halben Jahrhunderts seit

der Reichsgründung zusammen, sondern von hier gehen auch, präzis und verwirrt zugleich, die Fäden des folgenden halben Jahrhunderts aus.

Im Vergleich mit Hesse werden die Gefahren deutlich, die auch in Falladas Argumentation liegen. Falladas unübertrefflich exakte Beschreibung des Kleinbürgers in Krisenzeiten macht deutlich, worin dessen politische Verführbarkeit und Verwendbarkeit besteht. Gerade der Kleinbürger tendiert, ist er erst einmal aus seiner Idylle herausgelockt, zum Extrem. Bei Existenzschwierigkeiten versucht er, den Teufel mit Beelzebub auszutreiben und schlägt sich entweder auf die Seite der extremen Rechten oder der extremen Linken. Fallada entfaltet seine Kunst weniger in subtiler Psychologie wie Hesse als vielmehr in chronikalisch getreuer Aufzeichnung ökonomischer Verhältnisse, die sich entsprechend auf die Psyche seiner Figuren auswirken. Pinneberg, der kleine Angestellte, ist durchweg der Getretene und Getriebene. Wenn er aufbegehrt, scheitert er kläglich. Als Folge davon entwickelt er ein Anpassungsvermögen von hohen Graden. Die Verhältnisse verurteilen ihn dazu, Mitläufer zu sein. So besteht schließlich – und auch das ist eine Lehre – kein Unterschied mehr zwischen ihm, dessen Existenz fragwürdig ist, und «fragwürdigen Existenzen» im politisch-moralischen Sinne. Schon seine Herkunft signalisiert das. Pinneberg ist der Sohn einer Berliner Dame, die in ihrem Salon Glücksspiele und verdächtige Eheanbahnungen betreibt. Seine Frau dagegen, Lämmchen genannt, ist die Tochter eines klassenbewußten Arbeiters, dessen derb-freundlichem Spott Pinneberg ausgeliefert ist. Denn weder oben noch unten ist er daheim, sondern im sozial nicht mehr definierbaren Zwischenreich eines sich allmählich auflösenden «Mittelstandes». Die flott-fröhliche Schilderung dieses trostlosen Zwischenreiches aber gewährt dem Leser, den man ebenda angesiedelt vermuten darf, Trost. Es gibt keine Hoffnung, aber die Resignation ist in mildes Licht getaucht; darin ist Fallada «romantischer» als Hesse, dessen «Romantik» radikaler, «zersetzender» ist. Aber in eben dieser «Zersetzung» ist bei Hesse die Hoffnung auf einen neuen Menschen gegründet, die bei Fallada völlig fehlt.

Das Fehlen jeder Hoffnung ist bei Fallada darum so eindringlich, weil es in *Kleiner Mann, was nun?* faktisch sehr wohl um einen neuen Menschen geht, um das Kind, den «Murkel», das Lämmchen und Pinneberg erwarten, sogar mit Freude erwarten, wenn sie es auch nicht gewollt haben. Das erwartete Kind, an sich Grund ökonomischer Ängste und Trostlosigkeiten, ist der einzige Trost in der Gegenwart. Aber eine Projektion der eigenen Existenz in die Zukunft hinein, um die es Hesse einzig und allein geht, ist nicht mehr möglich. Symptomatisch zeigt sich darin das Schwinden der wirklichkeitsprägenden, wirklichkeitsverwandelnden Kraft der Literatur in dem relativ kurzen Zeitraum von 1919 bis 1932 und damit zugleich das Anwachsen der im zeitgeschichtlichen Material latenten «antiliterarischen» Kräfte. Fallada hat in der

Folge in weiteren Romanen weitere symptomatische Einzelschicksale gestaltet (*Wer einmal aus dem Blechnapf frißt*, 1934, *Wolf unter Wölfen*, 1937, *Jeder stirbt für sich allein*, 1947). In der künstlerischen Anspruchslosigkeit seiner Werke dokumentierte sich, epochal gesehen, ein höherer Kunstverstand als in den Produkten der meisten seiner weit ambitionierteren Zeitgenossen. Dabei darf nicht vergessen werden, daß parallel zu Falladas Versuchen nicht nur die Großromane von Thomas Mann, Musil und Broch vorgelegt wurden, sondern daß die Romanproduktion der Weimarer Republik personell, thematisch und stilistisch besonders reichhaltig war. Letztmalig vor dem Umbruch von 1933 entfaltet sich die deutsche Erzählliteratur in ihrer ganzen Fülle. Die Weimarer Republik erscheint als das Zeitalter des Romans schlechthin.

Um die schier unübersehbare Romanproduktion im Zeitalter der Weimarer Republik überhaupt gliedern zu können, müssen wir die Zeitschichten berücksichtigen, die in ihr zutage treten. Die psychologisch verfeinerte Erzählkunst, wie sie das wilhelminische Zeitalter ausgebildet hatte, endet nicht abrupt mit dessen Ende. Nicht nur setzen Autoren, die ihren Stil bereits vor 1914 fest ausgeprägt haben, nach 1919 ihre Arbeit unverwandt fort; auch jüngere Autoren adaptieren diesen Stil, unbeeindruckt von den Bemühungen des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit. Aber auch die poetisch-proklamatorische Prosa, wie sie der Expressionismus ausgebildet hatte, versank nicht plötzlich mit dem expressionistischen Jahrzehnt. Modifiziert wird sie zum sprachlichen Medium mancher späteren Erzählung. Chronikalisch könnte man sagen, daß bis etwa 1923 die expressionistischen Elemente noch stark sind, zwischen 1923 und 1928 kommt die psychologische Erzählkunst als bewußte Regeneration des Erzählens wieder zu Ehren, und erst ab etwa 1928 wird die Neue Sachlichkeit eindeutig als epochenspezifischer Stil sichtbar. Der literarische Markt kann in erstaunlicher Weise die vielfältigsten Angebote aufnehmen und damit die ebenso vielfältigen Bedürfnisse befriedigen. Mehr noch: wie der Überfluß früherer Epochen in die Erzählliteratur der Weimarer Republik eingeht, ja sie auf weite Strecken überhaupt ausmacht, wird deren Überfluß über das Ende der Republik hinaus in neue Epochen hineingetragen. Das Jahr 1933 setzt da keine Grenze, sondern markiert nur den Punkt, an dem sich der Strom bricht und doppelt, wobei die diffuse Streuung und Schichtung auf beide Ströme übertragen wird. Die Erzählliteratur zwischen 1933 und 1945 wird weitgehend von Autoren bestritten, die schon in der Weimarer Republik ihre volle Wirkung entfalteten.

Die Psychologen unter den Erzählern der zwanziger Jahre sind nicht nur in ihren Stilmitteln, sondern auch in ihren Stoffen der Welt vor dem Ersten Weltkrieg verhaftet. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob die Vorkriegswelt, so sehr gerade ihre problematischen Züge thematisiert werden, in die Rolle des Verlorenen Paradieses hineingedrängt wird. Die Flucht in die-

ses Verlorene Paradies bringt dann zugleich den Vorteil, daß man die Erfahrung des Ersten Weltkriegs wenigstens partiell zu verdrängen vermag. Unter den psychologischen Erzählern steht ohne jede Frage Jakob Wassermann (1873–1934) im Mittelpunkt des Interesses. Schon im Kaiserreich gehörte er zu den erfolgreichsten Romanciers. Er ließ, vorzugsweise in historischen Stoffen, moderne Seelenlagen aufleuchten, die er in einem enthusiastisch hochgestimmten, breite Leserschichten mitreißenden Stil beschrieb. Um das Schicksal des legenden- und skandalumwitterten badischen Prinzen geht es in *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens* (1908), um das Schicksal eines romantischen Musikers, der zwischen zwei Frauen steht, in *Das Gänsemännchen* (1915). In gewandelter Zeit setzt Wassermann ähnliche romantische Existenzen unbedenklich als Symptome für die Gesellschaft insgesamt. An der Epochenschwelle, also gleichzeitig mit Hesses *Demian*, veröffentlicht er den Roman *Christian Wahnschaffe* (1919), dann sammelt er seine Novellen in vier Bänden unter dem Titel *Der Wendekreis* (1920/24). In der Folge verschmäht Wassermann die Mittel der Kolportage nicht, um seinen Erzählungen wenigstens stofflich die epochale Verbindlichkeit zu sichern. *Der Fall Mauritius* (1928), eine Kriminalgeschichte, weitet sich durch die Fortsetzungen *Etzel Andergast* (1931) und *Joseph Kerkhovens dritte Existenz* (postum 1934) zur Trilogie. Aber diese «Großform» ist rein quantitativer Natur, ist Folge unermüdlichen Erzählens, Erzählenmüssens fast morgenländischer Art, das nur durch den Tod des Autors beendet wurde. So verwundert es nicht, daß einige jüngere psychologische Erzähler Wassermann schon zu Lebzeiten formal den Rang ablaufen, allen voran Albrecht Schaeffer, Stefan Zweig und Bruno Frank.

Albrecht Schaeffer (1885–1950) setzt als Erzähler kurz vor der Epochenwende ein: 1918 erscheinen die beiden Romane *Josef Montfort* (1931 unter dem Titel *Das niebewegte Herz* neu bearbeitet) und *Gudula oder Die Dauer des Lebens*, Dokumente einer mit sanftem Fanatismus rückwärtsgewandten Formtradition, fremd und eigenartig schemenhaft in die Zeit von Kriegsende und Revolution gesetzt, durch Elemente des Schauer- und Kolportageromans aber dann doch wieder untergründig mit der negierten Zeit verbunden. Das ähnelt dem schriftstellerischen Verfahren Wassermanns. Mit *Elli oder Sieben Treppen* (1919) beweist Schaeffer, daß er die Untergründe der Epochenwende am scheinbar zeitfernen Stoff medial zu verdeutlichen versteht. Im Absinken eines jungen Mädchens aus guter Familie zur niedrigsten Dirne, deren höchste Seligkeit die Schläge ihres Zuhälters sind, zeichnet er eine Lebenslineatur, die zugleich den politischen und ökonomischen Verfall der Vorkriegswelt mitmeint. Der Psychologe erweist sich als radikaler Epochenkritiker, die stilistische Perfektion lädt den brutal-kolportagehaften Stoff nicht mit falscher Gewichtigkeit auf, sondern rückt ihn ab in eine Beiläufigkeit, von der aus

überhaupt erst die Kritik möglich wird. Das unterscheidet Schaeffer von Wassermann, der zwei Jahrzehnte zuvor an einem ähnlichen Stoff (*Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*, 1900) gescheitert war.

1920 legt Schaeffer sein erzählerisches Hauptwerk vor: *Helianth. Bilder aus dem Leben zweier Menschen von heute und aus der norddeutschen Tiefebene in neun Büchern*. Ernst Alker hat in diesem Roman, der Lebensgeschichte eines jungen Fürsten in saturierter Friedenszeit, die architektonischen Prinzipien des wilhelminischen Zeitalters wiedererkannt, nämlich Monumentalität und Ornamentik um ihrer selbst willen[28]. Daß der *Helianth* auch «Überfülle» birgt, eine permanente «Bewegtheit», ein nicht befriedetes «Strömen», hat Walter Muschg nachgewiesen[29]. Das macht den irritierenden Doppelcharakter dieses Großromans aus: der wilhelminischen Zeitgestalt korrespondiert eine genuin epische Zeitlosigkeit. Nicht von ungefähr hat Schaeffer eine Reihe sehr ernst zu nehmender Versuche unternommen, das Versepos, nachdem es sich als kosmische Weltdichtung erschöpft hatte, neu zu begründen (*Der göttliche Dulder*, 1920, *Gevatter Tod*, 1921, *Parzival*, 1922). In eben dieser Zeitlosigkeit aber verflüchtigt sich die Fülle des ausgebreiteten Materials. Auch die hohe psychologische Kunst Schaeffers wirkt, verglichen etwa mit Schnitzler oder Thomas Mann, eigentümlich entsubstantialisiert. Psychologie wird zum reinen, von Realität uneingetrübten Stil. Das ist, in den ersten Jahren der Weimarer Republik, ein durch seine Gespenstigkeit faszinierender Vorgang, läßt sich doch dieser Realitätsschwund durchaus auf den politischen Sektor übertragen. Schaeffer einen vermeintlich unverantwortlichen Rückgriff auf die Kultur der Goethezeit anzukreiden, wie dies Werner Mahrholz tut[30], führt jedenfalls nicht weit. Man muß die sich als Positivität ausgebende und ausprägende Negativität Schaeffers epochal fassen: als Form- und Werkwendung des allgemeinen Vakuums der Zeit um 1919.

«Positiver» als Schaeffer, der Norddeutsche, ist der Österreicher Stefan Zweig, dem wir bereits als Essayisten begegneten. In seinen mit psychoanalytischen Elementen und Motiven angereicherten Novellen ist das Wien der Jahrhundertwende lebendig geblieben. Stefan Zweig steht als Novellist in der Tradition von Saar und Schnitzler. Erst spät, 1938, legt er einen Roman vor, in dessen Einzelschicksalen ein Gesamtbild der versunkenen Epoche Altösterreichs gegeben werden soll: *Ungeduld des Herzens*. Parallel dazu gesetzt wird das Erinnerungsbuch *Die Welt von gestern* (1942). Aber schon die Erzählungen der zwanziger Jahre spielen in einer Welt von gestern, was um so stärker hervortritt, als Zweig sich bemüht, mit den jeweils neuesten literarischen Mitteln zu arbeiten. Der erste Novellenband Stefan Zweigs, *Erstes Erlebnis* (1911), erscheint noch in der Vorkriegszeit. Nahtlos fügt er sich mit den beiden folgenden Bänden aus der Nachkriegszeit, *Amok* (1922) und *Verwir-*

rung der Gefühle (1927), zur Trilogie, zu einem panoramatisch-nostalgischen Erinnerungsbild in Miniaturformat. Keine «Chronik» im Sinne Sternheims liefert Zweig, sondern Protokolle von Abseitigen, von Opfern, die dann aber doch untergründig auf die zentralen Kräfte einer versunkenen Epoche verweisen. In dieser instinkt-, nicht intellektgelenkten Novellistik wird über die Desorientierung Einzelner, Isolierter hinaus die Desorientierung der Epoche «zwischen den Kriegen» thematisiert. Gerade die erzähltechnische Meisterschaft Stefan Zweigs entlarvt die Hilflosigkeit, von der die Rede war.

Konturierter als Schaeffer und Zweig ist Bruno Frank (1887–1945). Bewußt schult er sich an der Erzählkunst von Thomas Mann, mit dem er zeitlebens freundschaftlich verbunden war, und die Konsequenz dieser Nachfolge bringt ihn auf den eigenen Weg. Thomas Mann hat die Integrität von Bruno Frank gerühmt, der der Erfolg nicht versagt blieb, wenn dieser Erfolg auch nicht, wie bei Wassermann oder Zweig, in der Verwendung der Mittel bereits miteinkalkuliert war. Frank wahrt in der Themenwahl ein genaues, wenn auch gefährdetes Gleichgewicht zwischen Geschichte und Gegenwart. *Tage des Königs* (1924): Episoden aus dem Leben Friedrichs des Großen, nicht als landläufige historische Novellen präsentiert, sondern als vorbildhaft in subtiler Menschlichkeit und Rationalität gesetzt, der Preußenkönig des 18. Jahrhunderts als Begründer einer Tradition, wie sie noch in der Weimarer Republik lebendig war oder doch sein sollte. *Trenck* (1926): der abenteuerliche Lebensroman des Günstlings Friedrichs des Großen, ausgeführt als dunkel eingefärbtes Gegenbild der gleichen Epoche und der gleichen Tradition. Auch die Hauptfigur der *Politischen Novelle* (1928), der Minister a. D. Carmer, entstammt altpreußischer Tradition, die nun für die deutsch-französische Freundschaft fruchtbar gemacht wird. Trotz der Ermordung Carmers bleibt «Verheißung» das letzte Wort. In der Emigration setzte Bruno Frank erneut historische Gestalten als Sinnfiguren des eigenen wie des epochalen Schicksals: *Cervantes* (1934) und *Chamfort* (unvollendet, das Kapitel «Chamfort erzählt seinen Tod», 1945). Von der Funktion des historischen Romans in der deutschen Exilliteratur wird im fünften Teil ausführlich zu reden sein.

Hermann Hesse, der mit dem *Demian* die Epoche einleitet, durchzieht auch diese Epoche mit seinen fiktiven Reflexionen, um allerdings – gegenläufig – am Ende derselben einen anderen Übergang zu markieren als Fallada mit *Kleiner Mann, was nun?* In *Klingsors letzter Sommer* (1920) entwirft Hesse das Bild einer Welt, die keinerlei Widerstandskräfte gegen das einbrechende Chaos zu mobilisieren versteht und straft damit die im *Demian* formulierten Zukunftshoffnungen sofort selber Lügen. Psychologische Feinkunst, von Hesse in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erlernt und unter permanenter Bindung an die eigenen Erfahrungen und ihre Schwankungen perfektioniert, wird vor allem an den Roman *Der Steppenwolf* (1927) gewandt, um im Schicksal eines an-

onymen H. H. den Zerfall der Epoche insgesamt zu signalisieren. Erstrebte Bindungen an Buddhismus und Psychoanalyse sollen dem Zerfall des Einzelnen wie der Epoche steuern, fördern ihn aber nur. *Der Steppenwolf* markiert, literarisch, den Nullpunkt. Der Schritt, den Hesse dann in der Erzählung *Die Morgenlandfahrt* (1932) in den Traumbereich hinein wagt, ist nicht der Weg zu einem neuen Sinn, sondern der Weg in eine ans Absurde grenzende Utopie, nachdem der Sinn individuell wie epochal verspielt worden ist. Dennoch: nur Hesse gelingt innerhalb der psychologischen Erzählkunst, die sich aus der Welt vor dem Ersten Weltkrieg in die zwanziger Jahre hineinschiebt und -schichtet, die vollkommende Adaption des Themas «Nachkriegszeit». Dafür steht *Der Steppenwolf*.

Die Erzähler, die sich im Gefolge des Expressionismus entfalten, haben einen weit kürzeren Zeitsprung zu überbrücken. Das wird sehr deutlich, wenn man einen anderen Schlüsselroman der zwanziger Jahre, Döblins *Berlin Alexanderplatz*, der 1929 erscheint, mit Hesses *Steppenwolf* vergleicht. Es ist bezeichnend, daß Döblins Franz Biberkopf ein kürzeres Gedächtnis hat als Hesses H. H.: rückt doch dadurch die Zeitproblematik nicht in den Zusammenhang einer allgemeinen, seit Jahrhunderten vorbereiteten Kulturkrise und -katastrophe, sondern die Epoche erscheint als isoliertes soziales und ökonomisches Labyrinth, das nicht zu durchschauen ist. Biberkopf, aus dem Gefängnis entlassen, reibt sich an den Verhältnissen, die nicht so sind, wie sie sein sollten. Dabei stößt er weder zu der radikalen Position Brechtscher Figuren vor, noch läßt er sich gehen wie Falladas Pinneberg. Dazu ist er, als Figur, viel zu sehr mit seiner Umwelt, Berlin, identisch. Biberkopfs Schicksal ist, daran hat Döblin keinen Zweifel gelassen, nur medial zu verstehen. Döblin macht, um die Identität von Figur und Umwelt glaubwürdig gestalten zu können, altbewährte expressionistische Stilmittel einem neuen Realismus dienstbar. Die Reduktion der Vision auf die Realität bedeutet den Rückgewinn einer genuinen Erzählstruktur. Ereignisabfolge tritt an die Stelle eines punktuellen Stils, der den Ehrgeiz hatte, in jedem einzelnen Moment die Essenz der gesamten Geschichte auszudrücken. Der Erzählimpuls in *Berlin Alexanderplatz* ist moralischer Natur: Biberkopfs verzweifelter Versuch, unter seinesgleichen wieder Fuß zu fassen, setzt die Geschichte in Gang. Erzählstruktur und Argumentationsweise werden vollkommen zur Deckung gebracht.

Neben Döblin schiebt sich Franz Werfel in der Ära der Weimarer Republik voluminös als Erzähler in den Vordergrund. Während Döblin von allem Anfang an Erzähler war, wechselt Werfel allmählich von der Lyrik zur Erzählung über. Der Titel von Werfels erstem Erzählband, *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920), wurde zum geflügelten Wort von unabsehbarer Wirkung. Die großen Erfolge des Erzählers Werfel fallen in die zwanziger Jahre: *Verdi. Roman der Oper* (1924), *Der Tod des Kleinbürgers* (1927), *Der Abi-*

turiententag (1928), *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929). Diese Erfolge basieren, wie die Erfolge seiner Lyrik im expressionistischen Jahrzehnt, auf der affektgeladenen Mitmenschlichkeit, die den Leser unausweichlich in ihr Spannungsfeld zieht. Höhepunkt des Werfelschen Schaffens ist der Roman *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933), der die totale Vernichtung der Armenier durch die Türken ergreifend beschreibt und damit das Schicksal der Juden im Dritten Reich auf beklemmende Weise verschlüsselt vorwegnimmt. Werfels späte Romane (*Der gestohlene Himmel*, 1939, danach unter dem Titel *Der veruntreute Himmel*, *Das Lied von Bernadette*, 1941) entgehen ebensowenig wie die späten Romane Wassermanns dem Sündenfall in die Kolportage. Die religiöse Substanz, an deren persönlicher Verbindlichkeit kein Zweifel besteht, darf innerliterarisch als vornehmstes und zugleich wirkungssicherstes Mittel der Kolportage gelten. So sind es auch bei der aus dem Expressionismus abgeleiteten Erzähllliteratur einige jüngere Autoren, die die frühere Stilschicht auf das Niveau der Epoche bringen: Leonhard Frank, Arnold Ulitz und Arnold Zweig. Etwas später einsetzend als Albrecht Schaeffer, Stefan Zweig und Bruno Frank, haben sie auch länger als Erzähler gewirkt und durchweg noch Einfluß auf die deutsche Literatur nach 1945 genommen. Zu ihrer Bedeutung als Erzähler im Raum der Weimarer Republik tritt also ihre Bedeutung als Wahrer literarischer Kontinuität in den folgenden Epochen. Ihr moralisches Engagement auch im politischen Tagesgeschehen sticht dabei ab vom distanzierten Humanismus der drei Erstgenannten. Auch darin zeigt sich, daß wir es mit Verwertern und Vertretern sehr verschiedener Stilschichten zu tun haben.

Leonhard Frank (1882–1961) widmet seine Novellensammlung *Der Mensch ist gut* (1919) den kommenden Generationen. Es geht um die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, genauer: um die moralischen Reaktionen verschiedener Menschen, die mit dem Krieg oder seinen furchtbaren Folgen konfrontiert werden. Leiden am Krieg schlägt um in ein Nein gegen den Krieg. Jedes einzelne Schicksal wird zum politischen Manifest eines konsequenten Pazifismus. Ob als Akt höchstbewußter Entscheidung wie der Selbstmord des Philosophen, der sich damit dem Gestellungsbefehl als einer Sünde wider den Geist verweigert, ob als Akt dumpfwissenden Fühlens wie die Rede des Kellners, der sich der Schuld am Tode seines gefallenen Sohnes zeiht, weil er ihm als Kind ein Gewehr als Spielzeug geschenkt hat: expressionistische Sehnsucht nach einer besseren Welt konkretisiert und bewährt sich im Alltag einer heillosen Zeit. Schon Franks frühe Romane *Die Räuberbande* (1914) und *Die Ursache* (1916) hatten bewiesen, daß er seine Probleme an handfesten Stoffen abzuhandeln in der Lage war. *Die Räuberbande* hebt im Weg einer Jungenschar von Karl-May-Romantik zu kleinbürgerlicher Gewöhnung an die Wirklichkeit die Sehnsucht nach Höherem auf, ohne sie zu denunzieren; *Die Ursache* spitzt das Schicksal eines Mitglieds der Räuberbande zu zum Mord an einem verhaßten

Lehrer. Leonhard Frank spielt die Wirklichkeit nicht herunter, aber gerade das verpflichtet ihn zu hartnäckig wiederholten Versuchen, für eine radikale Wandlung der Wirklichkeit zu plädieren. Dieses Plädoyer wird entweder direkt vorgetragen, wobei Frank traktat- und predigthafte Züge nicht scheut, oder aber im mitleidvoll-ingrimmigen Bild der Welt, wie sie ist, aber nicht sein sollte, verschlüsselt dargeboten (*Karl und Anna*, 1927, *Das Ochsenfurter Männerquartett*, 1927, *Von drei Millionen drei*, 1931).

Arnold Ulitz (1888–1971) trägt seine Kritik an der Epoche nicht so offen vor wie Leonhard Frank. Während Frank seine Stoffe einem Vor-Urteil unterwirft, um so die moralischen Impulse aus eben diesen Stoffen herauslösen und verselbständigen zu können, bleibt bei Ulitz die Tendenz durchweg an die Stoffe gebunden, deren explanatorischer Kraft er mehr vertraut als Frank. Keineswegs bedeutet das ein Einverständnis mit der Welt, wie sie ist, im Gegenteil: gerade Ulitz hat die Fragwürdigkeit der Epoche von Krieg, Revolution und Nachkrieg angeprangert. Aber diese Fragwürdigkeit kann eben nur in der Fraglosigkeit der Darstellung zum Ausdruck kommen. Verwechslungen von Stoff und Tendenz, wie sie sich als latente Gefahr bei Frank finden, kennt Ulitz nicht. 1920 debütiert er als Romancier mit *Ararat:* der deutsche Expressionismus mißt sich an der Realität der russischen Revolution. Die Reduktion utopisch-visionären Erzählens, die ein knappes Jahrzehnt später in Döblins *Berlin Alexanderplatz* kulminiert, kündigt sich überzeugend an. Neben der Revolution die Jugendbewegung, die Ulitz ihrer antibürgerlichen Richtung wegen im Vorfeld der Revolution sieht: der Roman *Die Bärin* (1922) entwickelt das Schicksal eines körperlich ungefügen Mädchens, das an seiner Körperlichkeit zugrundegeht, ein Opfer des blinden Blicks der Konvention. Hier wird die nichtverwandelte Wirklichkeit am unbedingtesten unter Anklage gestellt. Im folgenden geht Ulitz immer aufs neue die spezifischen Verhältnisse der Nachkriegsjahre an: in *Das Testament* (1924) die Inflationszeit und die überhandnehmende technische Zivilisation, in *Barbaren* (1925) das Problem des Führertums am Schicksal eines Polarforschers, in *Aufruhr der Kinder* (1929) die sich zuspitzenden sozialen und ökonomischen Verhältnisse, in *Worbs* (1930) die inferiore Anmaßung des Beamtentums. Dabei ist noch der krasseste satirische Zug Ausdruck des werkimmanenten Glaubens an eine Verbesserung der Welt. Nicht der Buchstabe, sondern die Gesinnung zählt: darin bleibt Ulitz dem Expressionismus verhaftet.

Der bedeutendste Stilist unter den großen Moralisten ist Arnold Zweig (1887–1968), der zu den wenigen Romanciers von europäischem Rang gerechnet werden darf, die die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Arnold Zweigs Anfänge mit den *Novellen um Claudia* (1912) sind meist im Lichte der hochgezüchteten psychologischen Erzählkunst der Vorkriegsjahre gesehen worden. Nicht ganz zurecht, denn schon der Psycho-

loge Arnold Zweig ging einen entscheidenden Schritt über Eduard Graf Keyserling, Arthur Schnitzler und Thomas Mann hinaus, indem er wesentlich schärfer, schneidender, schmerzlicher konturierte und jedes psychologische Detail restlos in das jeweilige moralische Problem einschmolz. In der Zartheit der kleinen Form sprach sich, fast analog zu Kafkas gleichzeitiger früher Prosa, eine Unerbittlichkeit des Denkens aus, die jedes Zeitproblem ins Absolute transponierte. Die Schärfe und eine gewisse Manieriertheit der Diktion mag gelegentlich an Sternheim erinnern, vergleichbar aber ist die Novellistik Arnold Zweigs, die er, das erotische Gefüge absolut setzend, 1931 unter den Titeln *Knaben und Männer* und *Mädchen und Frauen* sammelte, nur mit Kafka, öffnet sich doch nur bei diesen beiden die Zeitgestalt ins Unbedingte hinein. Immerhin wurzeln beide in der strengen Bildlosigkeit des orthodoxen Judentums. Ins Gleichgewicht gesetzt wird dieser Zug und Zwang zum Absoluten durch eine außergewöhnliche Sättigung mit Realität. Bilder brechen in den bildlosen Raum ein, erfüllen ihn und werden nun ihrerseits gebrochen, und zwar so, daß in den fiktiven Mustern die Grundstruktur der Welt ergreifend zutage tritt.

Für niemanden so sehr wie für Arnold Zweig war der Erste Weltkrieg die zentrale Erfahrung. Sein Kriegsroman *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927) wurde ein Welterfolg; aber es ist bezeichnend, daß sich Arnold Zweig nicht wie manche seiner schriftstellernden Zeitgenossen mit diesem einen Kriegsroman begnügte, sondern daß er ihn von Anfang an als Teil eines umfassenden epischen Gefüges sah. Nicht um eine individuelle Erfahrung ging es ihm, auch nicht um eine epochale, sondern um eine absolute. Allein dieser Rigorismus würde den epischen Entwurf von Arnold Zweig verehrungswürdig machen. Als «Trilogie des Übergangs» konzipiert, wobei Übergang – wertfrei – den Übergang von einer Weltstufe zu einer neuen bedeutet, gelegentlich auch mit dem bitter-sarkastischen Gesamttitel *Der Große Krieg der Weißen Männer* belegt, weitet sich die Trilogie schließlich zur Tetralogie aus. Deren Abschluß und Erscheinen zieht sich, durch Manuskriptverluste bei der Emigration bedingt, bis über die Mitte der dreißiger Jahre hin. Die erzählerische Abfolge der Tetralogie ist: *Junge Frau von 1914* (1931), *Erziehung vor Verdun* (1935), *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927) und *Einsetzung eines Königs* (1937). Um diesen Zyklus herum entstehen kleinere Werke, oft Zwischenformen zwischen Roman und Novelle, die Zeit der Weimarer Republik reflektierend, aber auch «Versunkene Tage» beschwörend (so der Titel eines «Romans aus dem Jahre 1908», der 1938 erscheint).

Der Streit um den Sergeanten Grischa führt chronologisch und rangmäßig die Reihe der deutschen Kriegsromane an, die gegen Ende der zwanziger Jahre einsetzt. Diese Zeitversetzung um etwa ein Jahrzehnt zwischen dem Ereignis selber und seiner literarischen Gestaltung ist gern als Scheu gedeutet worden,

der erfahrenen Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs zu rasch nahezutreten, als Bestreben, das Erfahrene innerlich ausreifen zu lassen, bevor es einer endgültigen Fixierung unterworfen wurde. Diese Begründungen können nicht überzeugen, tragen sie doch individuell-psychologische Kriterien an ein weltgeschichtliches Ereignis heran, das mit eben diesen Kriterien nicht mehr zu erfassen ist. Auch spricht das frühe Erscheinen von Ernst Jüngers Kriegsbuch *In Stahlgewittern* (1920) und dessen progressive stilistische Perfektionierung im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre gegen diese Erklärung. Daß Jünger ein «Tagebuch», keinen «Roman» vorlegte, verschlägt wenig, bildet doch bei fast allen Kriegs-«Romanen» die Kriegserfahrung des Autors die zentrale Erzählsubstanz. Eher ließe sich die Zeitversetzung so deuten: erst als in den späten zwanziger Jahren der Einzelne erkennt, daß er erneut in Zwänge gerät, die als elementar gedeutet werden können, nicht in Kriegs-, sondern in Wirtschaftskatastrophen diesmal, erwacht das Interesse am Kriegsroman. Der Blick zurück tröstet dabei über die gegenwärtige Misere hinweg.

Innerhalb der Literatur der Weimarer Republik ist der Kriegsroman also Zeitroman in chronologisch um ein Jahrzehnt verschobener Analogie. Diese Analogie schärft den Blick für die eigene Zeit allerdings nicht. Auch das ökonomische Grundmuster, das den Ersten Weltkrieg bestimmte, erkennt man kaum je, sondern begnügt sich damit, dessen elementare Gewalt je nach Temperament und politischer Einstellung zu bejahen oder zu beklagen. Dabei geht Klage häufig in Anklage über, ohne daß diese doch etwas anderes trifft als das Ereignis insgesamt. Das heißt aber zugleich, daß die meisten Kriegsromane der späten zwanziger Jahre, notwendigerweise Werke «gestandener Männer», in der politischen Bewußtseinslage hinter den Werken der neuen Generation zurückbleiben, die nun in die Literatur eintritt, Arnold Zweigs *Streit um den Sergeanten Grischa* nachdrücklich ausgenommen. Auch die Härte der Konturen bleibt hinter den besten Produkten der Neuen Sachlichkeit zurück; die «Härte» des Kriegsromans ist primär stofflicher Natur, und gerade das verführt in erhöhtem Maße zu gefühlsbedingter Einfärbung des Stoffes. Georg von der Vrings *Soldat Suhren* (1927) beweist das auf ergreifende, Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929) auf fast peinliche Weise. Immer aber wird das Gefühl gegen den Krieg mobilisiert, und zwar auch dort, wo das Gefühl wenigstens intentional in politische Argumentation umschlägt: in Ludwig Renns *Krieg* (1929), in Karl Brögers *Bunker 17* (1929), in Josef Magnus Wehners *Sieben vor Verdun* (1930), in Joseph Hofbauers *Der Marsch ins Chaos* (1930).

Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* und Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* waren die beiden erfolgreichsten deutschen Kriegsromane. An ihnen lassen sich Stärken und Schwächen dieser Sondergattung des Romans beispielhaft ablesen. Basis des Erfolgs von Erich Maria Re-

marque (1898–1970) ist die Tatsache, daß die Erfahrungen eines Einzelnen, Paul Bäumer, beschrieben werden, die mit den Erfahrungen von Millionen anderer, die den Krieg als einfache Soldaten mitgemacht hatten, übereinstimmten. Remarque bemüht sich um Objektivität, bringt aber ungeniert seine Gefühle ins Spiel, was das Einverständnis zwischen Autor und Leser entscheidend fördert. Remarque verteilt das Interesse und die Sympathien des Lesers auf mehrere Figuren, nämlich eine Schulklasse, die, von ihrem Lehrer angetrieben, sich geschlossen freiwillig meldet. Damit liefert er einen Roman, der nicht allzu sehr vom tradierten Schema abweicht. Schließlich verzichtet Remarque auf jede Stilisierung, auch die rudimentärste, so daß die Unschärfe des Werkes die beliebige weitere Auffüllung der vagen figurativen Umrisse mit eigener Erfahrungssubstanz seitens der Leser ermöglicht. Zügige Handlungsführung, teilweise unter Nutzung filmischer Mittel, insbesondere in den «Schnitten», ist diesem Roman nicht abzusprechen. Am besten gelingen Remarque groteske Figuren wie der Unteroffizier Katczinsky oder groteske Szenen wie die Ruhestellung in der Etappe. Sobald aber das Groteske ins Grauenhafte übergeht, ein physiognomischer Grundzug des Krieges überhaupt, versagt der Autor. Unbewältigtes Grauen aber resultiert in Horroreffekten, die durch das Streben nach schlichter, unstilisierter Nennung nicht aufgehoben werden. So geben sich die Klischees des Trivialromans ein Stelldichein.

Dieses Verdikt darf nicht vergessen machen, daß sich gegen Ende des Romans, gleichsam unter der Hand, außergewöhnlich gelungene Partien einschleichen. Die Schlußphase des Krieges, der totale Erschöpfungszustand, das Gefühl verzehrender, auch den Zorn und den Schmerz verzehrender Leere, das Sterben Paul Bäumers am Rande, sinnentleert, fast nebenhin: all das wird ergreifend formuliert, paradoxerweise eben deswegen, weil hier die Formulierungskraft des Autors vollends versagt und die Wirklichkeit, geisterhaft und unauslotbar, hervortritt. Plötzlich ist die Leerformel des Titels *Im Westen nichts Neues* – Übernahme einer stereotypen Wendung in den offiziellen Heeresberichten der letzten Kriegsphase – erfüllt. Gegen diese stillose Wahrheit einiger weniger Partien bei Remarque steht bei Arnold Zweig die stilbewußte Wahrheit des Werkganzen. Arnold Zweig besitzt, was Remarque fast völlig fehlt: Kunstverstand, Augenmaß für architektonische Verhältnisse, analytische Intelligenz, Sicherheit bei der Handhabung der Stoffmassen, Objektivität höchsten Ranges bei gleichzeitiger leidenschaftlicher Anteilnahme. Ausgerechnet Objektivität, die doch nichts anderes heißen kann als Gestaltung von Figuren, Szenen, Geschehnissen nach den ihnen innewohnenden Gesetzen, ist Arnold Zweig abgestritten worden, vor allem mit politischen Begründungen, etwa der, er laste dem preußischen «Militarismus» die Kriegsschuld an. Arnold Zweig ist nun aber alles andere als ein Parteigänger. Er ist genuiner Epiker schon darin, daß er sich nicht in die Position einer seiner Figuren, sei es

eines Offiziers, sei es eines einfachen Soldaten, setzt, also auf jede billige Identifikation zwischen Stoff, Autor und Leser verzichtet.

Arnold Zweig wählt die zentrale Figur, den russischen Kriegsgefangenen Grischa, aus dem gegnerischen Lager. Durch Flucht und erneute Gefangennahme gerät Grischa in das Räderwerk der deutschen Militärjustiz. Er wird zu einem Fall, an dem sich die Geister scheiden. Immer höhere Instanzen befassen sich mit ihm. Im Bild der Militärhierarchie gibt Arnold Zweig einen Abriß der Welt schlechthin. Das steht in Analogie zu dem verschlüsselten Bild der Ziviladministration, wie es Kafka entworfen hatte. Allerdings ist die Macht bei Arnold Zweig nicht anonym wie bei Kafka, sondern präzis personifiziert. Die Gegenspieler höchsten Ranges sind Exzellenz von Lychow, ein preußischer General alter Schule, und Generalmajor Schieffenzahn, der Chef des Oberkommandos, zu dem Ludendorff Modell gestanden hat. Die Sympathie des Autors gehört dem noblen von Lychow, der als «Soldatenpapa» von seiner Truppe vergöttert wird; der Versuchung, Schieffenzahn als finsteren, unmenschlichen Gegentyp zu zeichnen, widersteht Arnold Zweig: als geistiger Kraft zollt er ihm widerwillig-bewundernde Anerkennung. Die beiden hohen Offiziere verkörpern zwei Zeiten, zwei Weltalter fast: die Epoche Lychows versinkt, die Epoche Schieffenzahns steigt auf. Der Krieg ist der «Ort» dieser Untergänge und Aufstiege. Über den Kopf des Divisionärs hinweg befiehlt Schieffenzahn, festgefügte Traditionen zerbrechend, die Erschießung Grischas: damit zeichnen sich, als Signal, künftige Katastrophen weltweiten Ausmaßes ab. Schieffenzahn, kein Diktator, ist doch der typologische Vor-Entwurf eines solchen. Im Ersten Weltkrieg ist der Zweite Weltkrieg präfiguriert. Nirgends ist die Epoche der Weimarer Republik so eindringlich als Zeit «zwischen den Kriegen» entlarvt worden wie in Arnold Zweigs *Streit um den Sergeanten Grischa*.

Den Autoren der Neuen Sachlichkeit im Rahmen einer literaturgeschichtlichen Darstellung gerecht zu werden, ist schwer. Sie sind die wahren literarischen Repräsentanten der Weimarer Republik, aber bevor sie sich entfalten können, hat die Republik ihr Ende gefunden. Dadurch ergibt sich eine irritierende Blickverschiebung. Die Autoren, die aus früheren Stilphasen in diese Epoche hineinragen und sich in ihr voll zu entfalten vermögen, bestimmen das Bild; die zwanziger Jahre werden, literarisch, zum Nachklang der beiden jüngstvergangenen Jahrzehnte. Damit lagert die Literatur eigentümlich «freischwebend» über der Epoche als solcher. Hinzu kommt, daß keineswegs alle einflußreichen jüngeren Autoren zu den Vertretern der Neuen Sachlichkeit gerechnet werden können. Das gilt vor allem von Frank Thieß (geb. 1890), der als Verfasser von «Bestsellern» wie *Die Verdammten* (1921), *Frauenraub* (1927) und *Der Weg zu Isabelle* (1934) der einzige ernsthafte Konkurrent von Wassermann und Werfel um die Gunst eines breiteren Lesepublikums war. Thieß schreibt gehobene Gesellschaftsromane altbewährter Art, die vor

der Erörterung heikler Probleme wie dem der Geschwisterliebe nicht zurückschrecken. Demgegenüber können die Autoren, die in der Weimarer Republik aufwachsen und, analog zur ersten Generation der Ära Bismarcks, deren Stil zu prägen bestimmt waren, keinen Boden unter den Füßen gewinnen. Ob sie ins Exil gehen, ob sie im Lande bleiben, ob sie, hier oder dort, das Schreiben ganz einstellen: durch den Entwicklungsbruch von 1933 bedingt, schlägt ihnen fast ausnahmslos der Anschluß an die Literatur nach 1945 fehl. Auf Grund dieser Situation können auch hier nicht überschaubare Werkzusammenhänge skizziert, sondern nur die wichtigsten Autoren und Titel genannt und in die allgemeinen Zeittendenzen eingeordnet werden.

Stark im Vordergrund stehen Romane, in denen sich junge Autoren, vorzugsweise im Medium der Zeitgeschichte, als neue Generation vorstellen. Friedrich Wolf in *Kreatur* (1926) und Hermann Kesten in *Joseph sucht die Freiheit* (1927) artikulieren das Streben, sich aus eingefahrenen sozialen Gleisen zu lösen. Das geschieht besonders eindeutig in Wolfs Roman, in dem ein junger Akademiker eine neue Existenz ganz von vorn – als Arbeiter – beginnt. Ernst Weiss erörtert in *Boëtius von Orlamünde* (1928) das Schicksal eines Adeligen, Siegfried Kracauer in *Ginster* (1928) das Schicksal eines Intellektuellen in Zeiten radikaler Umschichtung. Vor allem *Jahrgang 1902* (1928) von Ernst Glaeser gewinnt programmatischen Ruhm als Darstellung des Schicksals einer zwar nicht verlorenen, aber doch stark beschädigten Generation. Neben diesen Werken stehen faktizitätsgeladene Erzählungen aus der modernen Arbeitswelt, zum Beispiel Friedrich Wolfs *Der Kampf im Kohlenpott* (1928), Joseph Breitbachs *Rot gegen Rot* (1929), Carl Haensels *Zwiemann* (1930) sowie Erik Regers *Union der festen Hand* (1931) und *Das wachsame Hähnchen* (1932), zwei Romane, in denen an Großindustrie und Kommunalbürgertum die Phase zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise zwingend entwickelt wird. Auch Rückgriffe in die jüngste Vergangenheit stellen sich als Zeitromane dar, liefern sie doch eine verbindliche Folie für das Verständnis der politischen und ökonomischen Verhältnisse der unmittelbaren Gegenwart: Karl Jakob Hirsch beschreibt in *Kaiserwetter* (1931) die Friedenszeit vor dem Ersten Weltkrieg, Joseph Breitbach in *Die Wandlung der Susanne Dasseldorf* (1933) die Wirren der Besatzungszeit nach Kriegsende.

Die stärksten Impulse zu einem neuen Stil gehen von kleinen Formen aus. Zwei junge Autorinnen legen meisterhafte Prosa vor: Anna Seghers den *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928), Marieluise Fleißer *Ein Pfund Orangen* (1930). Anna Seghers und Marieluise Fleißer finden ihren unverwechselbaren Stil, weil sie in ihm ein moralisches Anliegen, die Anprangerung miserabler sozialer Verhältnisse, zu objektivieren versuchen. Erst mit ihnen sind die letzten Überreste expressionistischen und nachexpressionistischen Überschwangs, wie wir sie etwa noch in der Prosa Leonhard Franks finden, getilgt.

Das Wort steht nun in der Tat für eine Sache, mehr noch: es steht für sie ein. In der Prosa von Anna Seghers und Marieluise Fleißer artikuliert sich erneut die Tradition der Prosa Kleists und Hebels. Gerade der politische Rigorismus beider erhellt das. Diese Prosa ist höchsten Ranges; nichts Zwischenzeitliches darf zum Vergleich herangezogen werden. Sie erfüllt sich in der kleinen Form, der Skizze, der Novelle, dem Kurzroman. Aber auch eine perfekte Ausprägung des neuen Stils in der großen Form des Romans stand an, vollzog sich, ohne daß die zeitgenössische Kritik diesem Vollzug einen Wert beigemessen, ja ihn überhaupt beachtet hätte. Jeder Rückgriff auf das wilhelminische Zeitalter oder das expressionistische Jahrzehnt verbot sich hier von selbst. Die früheren Stile hatten ihre bleibenden Ausprägungen bereits erfahren. Für den Roman im neuen Stil war Einsetzen beim Nullpunkt Gebot, was wiederum nicht hieß, daß man sich im literarischen Niemandsland ansiedeln müsse. Nicht die Tradition Kleists und Hebels galt hier, sondern die Tradition des exotischen Abenteuerromans des 19. Jahrhunderts.

Aus dem Geschlecht der Cooper, Sealsfield und Gerstäcker ist B. Traven (1882–1969), in dem man einen illegitimen Sohn Wilhelms II. vermutet hat[31]. Traven darf im doppelten Sinne als der große republikanische Erzähler gelten. Zum einen garantiert er der Erzählkunst der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre eine Weltläufigkeit, durch die die spezifisch deutschen Nachkriegsverhältnisse politischer, sozialer und ökonomischer Art eine gleichsam real-symbolische Darstellung erfahren; denn nicht um unverbindlichen Exotismus geht es Traven, sondern um mediale Verwertung politischer, sozialer und ökonomischer Probleme aus exotischen Sphären zwecks Herausarbeitung der dominierenden Strukturen der eigenen Epoche. Zum anderen verhilft Traven einem überparteilichen, in seiner Radikalität alle Parteiprogramme transzendierenden Sozialismus zum Durchbruch, wobei er sich nicht mit der Proklamation begnügt, sondern das soziale Anliegen für jedermann verständlich und jedermann mitreißend in Erzählstruktur und Erzählspannung überträgt. Zunächst erscheinen Travens Werke in der Büchergilde Gutenberg für ein neues Lesepublikum aus Arbeiterkreisen: *Das Totenschiff* (1926), *Der Schatz der Sierra Madre* (1927), *Die Brücke im Dschungel* (1929), *Die weiße Rose* (1929). Seit 1930 kommen öffentliche Ausgaben hinzu. In diesen Werken ereignet sich die Identität von Gesinnung und Stil, oder höher gefaßt: von Moral und Form. Der Traum einer aus den Banden des Kapitals befreiten besseren Welt wird ein letztes Mal nüchtern geträumt, bevor er brutal zerschlagen wird. Literarische Projektionen wie die von B. Traven, geschweige denn deren Rückprojektion in die Realität, gehören nach 1933 ins Reich der Legende.

EXKURS II

Große Prosadichtungen

Monumentale Formgesinnung schlug sich in der Literatur des Kaiserreichs in einer Reihe großer Versdichtungen nieder. Diese Reihe setzte mit den epischen Versuchen von Lingg, Jordan und Schack ein und kulminierte im *Phantasus* von Arno Holz, im *Nordlicht* von Theodor Däubler und im «Gedicht-Werk» von Alfred Mombert, also in Dichtungen, die thematisch weit über die eigene Epoche hinausreichten, sei es in mythologischen Rückgriffen, sei es in utopischen Vorgriffen. Was danach an großen Versdichtungen gewagt wurde, von Otto zur Linde, von Rudolf Pannwitz, von Ludwig Derleth, versandete, und zwar auch dort, wo es dem Autor noch gelang, sein Werk zum Abschluß zu bringen. Nach dem radikalen Wandel von 1919 blieb die Wirkung aus. Einzig Holz, Däubler und Mombert konnten, getragen von ihren initiatorischen Impulsen, an ihren großen Versdichtungen mit innerer Notwendigkeit weiterarbeiten, sei es, daß sie, wie Holz und Däubler, immer neue Fassungen schufen, sei es, daß sie, wie Mombert, immer neue Werke über die früheren schichteten. Aber auch das lief vollkommen gegen die Zeit und wurde von der literarischen Öffentlichkeit kaum noch wahrgenommen.

Mit diesem allmählichen Versanden der großen Versdichtungen versandet monumentale Formgesinnung nicht. Sie schlägt sich in der Literatur der Republik nur anders nieder, nämlich in großen Prosadichtungen. In welch hohem Maße nach 1919 die Prosa dominiert, wurde bereits erörtert. Dabei schiebt sich nach Rang und Gewicht die essayistische Prosa vor die erzählende. Das war eine so gravierende Verlagerung der Akzente, daß ein Ausgleich notwendig wurde. Dieser Ausgleich erfolgte – gesamtliterarisch, aber auch gesamtgeschichtlich – in den großen Prosadichtungen. Wie die großen Versdichtungen, von denen im ersten Exkurs die Rede war, sämtliche Elemente des Halbjahrhunderts vor 1919 in sich vereinen, so die großen Prosadichtungen, um die es in diesem zweiten Exkurs gehen soll, sämtliche Elemente des Halbjahrhunderts nach 1919. Zwar entstehen die wichtigsten dieser Werke in den zwanziger und dreißiger Jahren, also überwiegend in der Ära der Weimarer Republik, doch läßt sich der zeitliche Bogen weit bis in die sechziger Jahre spannen. Dafür stehen die späten Romane von Heimito von Doderer und Albert Paris Gütersloh, die durchaus noch zur Reihe der großen Prosadichtungen zu rechnen sind.

Der Terminus «große Prosadichtungen» leistet Mißverständnissen Vorschub, und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens legt er nahe, daß der Umfang,

die schiere Quantität des betreffenden Werkes gemeint sein könnte; zweitens suggeriert er eine von Poesie durchsetzte Prosa, die mehr sein will als Prosa im strengen Wortsinn. Nun ist zwar einerseits die Quantität gemeint, aber eben doch eine an die Substanz, die Erzählsubstanz, gebundene Quantität. Nur wo deren Überführung in Form gelingt, hat das Attribut «groß» seine Berechtigung. Daß ein derartiges Gelingen hier – wie auch schon bei den großen Versdichtungen – mit dem Scheitern in paradoxem Wechselverhältnis stehen kann, zeigt ein Werk, das ohne Frage in diese Kategorie gehört: Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Unter dichterischer Prosa soll andererseits nichts weniger verstanden werden als lyrisch aufgeweichte Prosa. Zwar gibt es auch in dieser Hinsicht eine große Prosadichtung, die genau auf der Grenzscheide zwischen triumphalem Gelingen und totalem Scheitern angesiedelt ist: Hermann Brochs *Der Tod des Vergil*. Aber sie ist die Ausnahme. Insgesamt ist eine Prosa gemeint, deren Besonderheit nicht im Einströmen von Lyrik besteht, sondern in der höchstbewußten Verwendung von Elementen des Essays. Nur wo erzählende Prosa mit essayistischer Prosa in dauernder Wechselwirkung steht, haben wir es von der Epochenlage her mit großen Prosadichtungen zu tun. Ob diese Wechselwirkung verdeckt ist oder offen zutage liegt, ob der Essay an den Dialog der Romanfiguren delegiert oder strukturell als Einschub in den Erzählfluß dargeboten wird, macht keinen gravierenden Unterschied aus. Entscheidend ist, daß vermittels des Essays Welt eingebracht wird, und zwar Welt, die im Akt des Einbringens bereits kritisch gespiegelt ist.

Es verwundert nicht, daß die Verfasser großer Prosadichtungen nicht Romanciers herkömmlicher Art sind, ebensowenig wie die Verfasser großer Versdichtungen Lyriker herkömmlicher Art waren. Während jene aber ein spezifisches Phänomen der deutschen Literatur darstellen, dessen Wirkung nicht über deren Grenzen hinausreicht, haben diese nicht nur in einer Geschichte des deutschen Romans, sondern auch in einer Geschichte des europäischen Romans ihren festen Platz. Fast immer sind diese Romanciers auch Essayisten. An der Entwicklung Thomas Manns läßt sich das sehr genau verfolgen. Der junge Thomas Mann ist einer der führenden Vertreter der subtilen Erzählkunst des wilhelminischen Zeitalters. Der Essay als literarische Form spielt in seinen frühen Erzählungen keine Rolle, auch in deren reflektierenden Partien nicht. Erst im *Tod in Venedig* zeichnet sich in allerzartesten Ansätzen ein Wandel des Erzählstils ab. Mythologisches Wissen geht in den Stoff ein, ohne ihn doch schon eindeutig essayistisch zu strukturieren. Unter dem Eindruck eines Besuchs in Davos plant Thomas Mann ein «humoristisches Gegenstück» zum *Tod in Venedig*, das in einem Lungensanatorium spielen und, unter Einbeziehung von Elementen der *Tristan*-Novelle, die spätbürgerliche, todesverfallene Welt insgesamt karikieren sollte. Aus dem projektierten kurzen Prosastück entwickelt sich eine große Prosadichtung: *Der Zauberberg*. An die-

sem Prozeß haben die essayistischen Impulse, die Thomas Mann nunmehr in zahlreichen Essays auch separat verarbeitet, entscheidenden Anteil. Sie reichern die Erzählstruktur nicht nur äußerlich an, sondern verändern sie von innen her. Der Roman gewinnt eine neue Dimension und damit eine andere, höhere Qualität.

Läßt sich dieser Prozeß bei Thomas Mann an der Entstehungsgeschichte eines einzelnen Werkes ablesen, so bei zwei anderen Autoren an deren spezifischen Voraussetzungen: Otto Flake und René Schickele sind Elsässer. Zeitlebens stehen sie zwischen zwei Nationen, zwischen zwei Literaturen, mehr noch: diese Zwischenstellung ist das zentrale Thema beider. Flake und Schikkele – von ihm war im dritten Teil schon kurz die Rede – sind außergewöhnlich fruchtbare und vielseitige Autoren. Ihre bedeutendsten Leistungen vollbringen sie, Einflüsse der deutschen wie der französischen Literatur verarbeitend, auf den Gebieten des Essays und des Romans. Dabei achten sie streng auf die Ausgewogenheit der zweierlei Einflüsse wie der zweierlei Gattungen. So überrascht es nicht, daß ihre Romane, wenigstens tendenziell, auf die essayistisch strukturierte Erzählung zielen und sich aus dieser Zielrichtung heraus zu größeren Reihen, fast zu Großformen, fügen. Flake veröffentlicht zwischen 1922 und 1928 seine fünf *Ruland*-Romane, Schickele zwischen 1925 und 1931 seine Romantrilogie *Das Erbe am Rhein*. Von Ansatz und Anlage her dürfen diese Romanreihen zu den großen Prosadichtungen aus der Epoche der Weimarer Republik gerechnet werden.

René Schickele setzt seine literarische Produktion, die im expressionistischen Jahrzehnt ihren ersten Höhepunkt erreichte, in den zwanziger und dreißiger Jahren unermüdlich fort. Wie viele seiner Zeitgenossen nimmt er weiterhin in Essays Stellung zu seiner Epoche (*Wir wollen nicht sterben!*, 1922, *Die Grenze*, 1932). Alle wesentlichen Impulse aber gehen in seine Romantrilogie *Das Erbe am Rhein* ein. Schickele legt diese Trilogie als Geschichte einer elsässischen Adelsfamilie an; dadurch sichert er sowohl erzählerische Kontinuität als auch kritische Distanz. *Maria Capponi* (1925), der erste Band, der zunächst den Titel der späteren Trilogie trug, spielt in der Zeit nach dem Waffenstillstand 1918, in einer chaotischen Zeit also, die sich in einem ethnisch-politischen Zwischenreich wie dem Elsaß doppelt chaotisch auswirkte. In dieses Chaos ist die Zentralfigur, Claus von Breuschheim, gestellt. Rückblenden schildern die Liebesbindung des zwischen den Nationen Stehenden an die Italienerin Maria Capponi. Der zweite Band der Trilogie, *Blick auf die Vogesen* (1927), konfrontiert den Protagonisten mit dessen Bruder Ernst von Breuschheim und erörtert im Medium dieser personalen Spannung die Problematik eines engstirnigen Nationalismus, wie er auf deutscher und französischer Seite anzutreffen war. Verschärft wird diese Spannung im dritten Band, *Der Wolf in der Hürde* (1931), in welchem Claus von Breuschheim ein skrupelloser poli-

tischer Machtmensch, Silvio Wolf, gegenübergestellt wird. In einer Mischung aus Resignation und Hoffnung verläßt Claus von Breuschheim seine Heimat, das Elsaß.

Die in der Romantrilogie *Das Erbe am Rhein* erzählten Vorgänge sind sehr genau mit der politischen Entwicklung der Weimarer Republik synchronisiert und dürfen insgesamt als verkappter kritischer Kommentar gelesen werden. Dieser Kommentar bezieht seine Verbindlichkeit aus der Tiefe der historischen Zeit. Schickele versteht sein Großwerk als den «Entwicklungsroman eines Landes»; zugleich ist es der Entwicklungsroman einer Epoche. Denn Schickele hat – und das hebt ihn über die radikale Geschichtslosigkeit der reinen Expressionisten weit hinaus – mit Nachdruck darauf bestanden, daß auch die gegenwärtige Weltstunde nur auf dem Hintergrund einer tausendjährigen europäischen Geschichte gesehen werden kann. Diese Geschichte ist im Guten wie Bösen in den Figuren der Romantrilogie gegenwärtig. Nur aus dieser Geschichte kann Schickele seine Argumente gegen den Nationalismus, den deutschen wie den französischen, und seine Argumente für ein geeintes Europa beziehen. Dabei geht die exakte Analyse der Zeitlage immer wieder über in geradezu sakrale Beschwörungen, in denen sich Schickele nach wie vor als geborener Expressionist erweist. Das Elsaß solle und könne in einem geeinten Europa das paradiesische Kernland, ja ein «Tempel unseres ewigen Friedens» sein.

Früh wendet sich Otto Flake (1880–1963) seinem zentralen Thema zu, zunächst in Form kritischer Abhandlungen (*Straßburg und das Elsaß*, 1908, *Rund um die elsässische Frage*, 1911). Wie Schickele begleitet er die Zeit «zwischen den Kriegen» mit Essays. Flakes essayistische Produktion setzt schon während des Ersten Weltkriegs ein (*Das Logbuch*, 1917) und zieht sich dann in ungewöhnlicher Konsistenz durch die folgenden Jahre (*Pandämonium*, 1921, *Dinge der Zeit*, 1921, *Die Unvollendbarkeit der Welt*, 1923, *Unsere Zeit*, 1927, *Die erotische Freiheit*, 1928). Noch im Todesjahr Flakes erschien ein Sammelband seiner Essays zur Literatur und zur Politik unter dem programmatischen Titel *Die Deutschen* (1963). Neben der essayistischen Produktion geht mit gleicher Intensität die Produktion von Romanen einher. In der mittleren Phase der Weimarer Republik schließen sich die fünf *Ruland*-Romane zum größeren Ganzen. Wie bei Schickele läuft das auch bei Flake vollkommen synchron zur spezifischen Epochenlage. Zurecht hat man in Flakes *Ruland*-Romanen Dokumente einer zivilisatorisch-humanitären Geistesverfassung gesehen, in der die besten Kräfte des republikanischen Zeitalters wirksam waren. Die Abfolge der Romanreihe ist: *Eine Kindheit* (1928, unter dem Titel *Das Freitagskind* bereits 1913), *Ruland* (1922), *Der gute Weg* (1924), *Villa USA* (1926), *Freund aller Welt* (1928). Die autobiographische Substanz macht sich bei Flake stärker geltend als bei Schickele. Dadurch bleibt der epi-

sche Fluß gewahrt, so sehr sich gerade Flake gegen die tradierte Art des Erzählens gewendet und für eine Verbindung von Abstraktion und Simultaneität plädiert hat (*Die Stadt des Hirns*, 1919).

Flakes *Ruland*-Romane und Schickeles Romantrilogie *Das Erbe am Rhein*, hochgemute und großangelegte Versuche, stehen stil- und wirkungsgeschichtlich vollkommen im Schatten eines weitaus bedeutenderen Werkes. Daß sie sich nicht aus diesem Schatten zu lösen vermochten, macht ihre Tragik aus. Das Bessere ist auch in der Literatur der tödliche Feind des Guten. Das besagte Werk erschien 1924: Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. Dieser Roman ist eine große Prosadichtung in doppeltem Sinne. Nicht nur erfüllt er die bereits genannten Forderungen nach Überführung der Quantität in Form und nach reflektierend-essayistischer Durchsetzung der erzählenden Prosa; in ihm gelingt erstmals eine umfassende Gestaltung der verflossenen Ära des Kaiserreichs, die zugleich eine exakte geistige Ortsbestimmung des republikanischen Zeitalters oder genauer gefaßt: des Autors in diesem Zeitalter ist. Das sollte als Verfahren Schule machen. In dieser Hinsicht sind Musil und Broch, so sehr sie sich auch von Thomas Mann absetzen, ja ihre eigenen Bemühungen als Erzähler im Widerspruch zu ihm sehen, seine getreuen Schüler.

Thomas Mann bedient sich einer ebenso simplen wie raffinierten Erzählkonstruktion, um seinem Werk im Rahmen dieser doppelten Zielsetzung Universalität zu verleihen. Die Zentralfigur ist ein Durchschnittsmensch, ein junger Schiffsbauingenieur namens Hans Castorp. Bildungsbeflissen, ist er sämtlichen Einflüssen, die auf ihn eindrängen, ausgesetzt und kann auf diese Weise zum Schnitt- und Mittelpunkt aller epochalen Strömungen werden. Das geschieht nun aber nicht in der Alltagswelt, sondern in der abgeschirmten, abgeschiedenen Welt eines Schweizer Sanatoriums, also in verdünnter Luft. Zur personalen Leere tritt die atmosphärische Leere. In eben dieser Leere aber treten die epochalen Strömungen mit gesteigerter Plastizität hervor. Thomas Mann delegiert sie vorzugsweise an zwei Gestalten, die Hans Castorp mit Leidenschaft in den Bannkreis ihrer permanenten Kontroverse ziehen: Settembrini und Naphta. Settembrini, ein Italiener, vertritt den optimistischen Glauben an eine Verbesserbarkeit der Welt, er ist, wenn auch schon durch Eitelkeit fragwürdig geworden, ein Humanist alter Schule; gegen Settembrini tritt Leo Naphta, ein Jesuit, zum Rededuell an, als Vertreter eines tiefeingefressenen tragischen Pessimismus, der allerdings durch utopische Elemente, die auf einen künftigen Kommunismus zielen, verfremdet wird. Die Argumente Settembrinis und Naphtas bezieht Thomas Mann aus der politischen und philosophischen Literatur der Epoche. Durch Einschmelzung in den Dialog dienen sie zugleich der Charakterisierung der Figuren, die ihrerseits als die dominierenden Pole eines epochalen Spannungsfeldes erscheinen. Die Ärzte Behrens und Krokowski reichern das Gesprächsspektrum um die Erkennt-

nisse der modernen Naturwissenschaft an, Mynheer Peeperkorn bringt die vage «Lebensphilosophie» einer verflossenen Epoche voluminös zur Geltung.

Der Zauberberg ist als Entwicklungsroman verstanden worden. Nun macht aber Hans Castorp, der Bildungsbeflissene, nicht eigentlich eine Entwicklung durch. So sehr er auch seinen «Erziehern», Settembrini und Naphta, ausgeliefert ist, so sehr vermag er doch selbst in der Auslieferung die Distanz zu wahren. Castorp entwickelt sich nicht, sondern verändert sich, verändert seine Substanz. Er wird zum Wissenden, der schließlich mehr über «das Leben» weiß als selbst Mynheer Peeperkorn in seiner kataraktischen Beredsamkeit. Es macht die innere Spannung des Romans aus, daß ein Durchschnittsmensch zum Träger universalen Wissens wird, das ihm aus allen Daseinsbereichen zuströmt. Möglich ist das nur, weil er als Insasse des Lungensanatoriums in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod angesiedelt ist, also den günstigsten Standpunkt zum Erfassen von Welt schlechthin bezogen hat. Das wird durch die biographischen Positionen verdeutlicht: Castorp hat seine Stelle als Ingenieur in einer Schiffswerft noch nicht angetreten, wird sie nie antreten; der Ausbruch des Ersten Weltkriegs reißt ihn in die Realität zurück und hebt ihn, dessen wahrscheinliches Ende der Tod auf dem Schlachtfeld ist, zugleich darüber hinaus. Auch personal also bewegt sich Castorp in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod.

An dieses Zwischenreich sind auch die west-östlichen Spannungen geistiger Art gebunden, denen Castorp ausgesetzt ist und deren Repräsentanten Settembrini und Naphta sind. Thomas Mann arbeitet diese Spannungen auf der Folie ironisch verfremdeten mythologischen Materials heraus. Das Sanatorium ist Herrschaftsbereich des Gottes Hermes; die Figuren, die sich in diesem Bereich bewegen, zehren von dessen Substanz, sind von ihr bewegt, bedingt, beschwingt. Settembrini hat mit Hermes den seelenfängerischen Charme gemeinsam, Naphta die Funktion eines Führers ins Totenreich; Behrens und Krokowski sind auf abgesenkter Stufe, in Abhängigkeit statt in Analogie, Begleiter der Körper und Zergliederer der Seelen. Die mythologischen Bezüge heben das Geschehen aus dem Fluß der Zeit heraus. Die Welt vor dem Ersten Weltkrieg wird in einen Zustand vollkommener Statik überführt. Darin stärker als in allen Details dokumentiert sich der unvergleichliche kritische Rang des Romans. In einer Epoche rascher und radikaler Veränderungen hebt er eine jüngst versunkene Epoche auf, indem er in deren Zeitgestalt die mythischen Muster sichtbar macht.

Fast ein Vierteljahrhundert nach dem *Zauberberg* legt Thomas Mann eine andere große Prosadichtung vor: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947). Dieser Roman steht komplementär zum *Zauberberg*. Ist dort ein Durchschnittsmensch die Zentralgestalt, so hier eine geniale Natur. Leverkühn, der schon als Schü-

ler intellektuell brilliert, studiert zunächst Theologie, wendet sich dann aber der Musik zu. An der Musik besticht ihn die Kombination von sinnlich erfahrbarer Fülle und mathematischer Berechenbarkeit. Thomas Mann setzt Leverkühn den Schwierigkeiten aus, denen sich jeder Komponist im 20. Jahrhundert nach dem Verschleiß aller tradierten Mittel gegenübersah; dabei macht er sich die Kompositionstechnik Schönbergs ebenso zunutze wie die Musiktheorie Adornos. Aber nicht eigentlich um spezifische Probleme der Musik geht es Thomas Mann. In der Musik ist anderes mitgemeint, ja primär gemeint: der geistige Zustand Europas im allgemeinen und der politische Zustand Deutschlands im besonderen. Begnügte sich Thomas Mann im *Zauberberg* damit, im Medium der Vorkriegswelt die auch für die Nachkriegswelt entscheidenden geistigen Strömungen aufzudecken, so überführt er im *Doktor Faustus* die Vorkriegswelt in die Nachkriegswelt, wobei sich diese – zwischen den Kriegen – erneut in eine Vorkriegswelt verkehrt. Insofern stellt der *Doktor Faustus* auch eine Fortsetzung des *Zauberbergs* dar.

Die zeitlichen Verflechtungen werden durch eine Erzählkonstruktion von höchster virtuoser Meisterschaft möglich. Die Geschichte der Zentralfigur wird nicht, wie im *Zauberberg*, vom Autor selber vorgetragen, sondern von einer fiktiven Figur niedergeschrieben, dem einem bedachtsamen Humanismus verschworenen Serenus Zeitblom. Das geschieht in den Jahren 1943 bis 1945. So kann Zeitblom seine Niederschrift der Lebensgeschichte Leverkühns mit Bemerkungen zur aktuellen politischen und militärischen Situation, also zur Schlußphase des Zweiten Weltkriegs, durchsetzen. Im Zusammenbruch Leverkühns wird der totale Zusammenbruch des nationalsozialistischen Deutschland symbolisch vorweggenommen, mehr noch: erfährt er seine Deutung im voraus. Leverkühn verschreibt sich, um kompositorisch ein Äußerstes erreichen zu können, dem Teufel und bestätigt den Pakt durch eine willentliche syphilitische Infektion und den völligen Verzicht auf Liebe. Als er seinen Freunden sein Meisterwerk «Dr. Fausti Weheklag» am Klavier vorspielt, ein Werk, in dem Konstruktion in totale Klage umschlägt, bricht er umnachtet zusammen. 1940 stirbt Leverkühn. 1940 aber ist das Jahr der größten militärischen Triumphe Hitlers. Der Tod der Symbolfigur Leverkühn signalisiert, daß diese Triumphe nicht von Dauer sein werden. Als Zeitblom 1943 mit der Niederschrift der Lebensgeschichte Leverkühns beginnt, hat sich die Wendung des Zweiten Weltkriegs zu ungunsten Deutschlands bereits vollzogen. 1943 ist das Jahr der Schlacht von Stalingrad.

Damit stehen von allem Anfang an Erzählsituation und erzählte Situation in außerordentlichem Kontrast. Denn im *Doktor Faustus* wird, anders als im *Zauberberg*, die Welt vor dem Ersten Weltkrieg ohne jeden Abstrich in ihrer ganzen Fülle beschworen. Im *Zauberberg* bedurfte Thomas Mann der erhöhten Sphäre, des hermetischen Orts, um die Spiegelung dieser Epoche über-

haupt vornehmen zu können. Die Sanatoriumswelt hatte eine erzähltechnische Funktion weit über alles Thematische hinaus. Im *Doktor Faustus* übernimmt eine einzelne Figur, Serenus Zeitblom, diese Funktion. Die Distanz zur Welt vor dem Ersten Weltkrieg ist weit größer, als dies im *Zauberberg* der Fall war; andererseits wird die erzähltechnische Distanz im *Doktor Faustus* schließlich radikal aufgehoben: Romanproduktion durch den Autor und Romanrezeption durch den Leser werden im Banne der Katastrophe von 1945 weitgehend zur Deckung gebracht. Während im *Zauberberg* eine Aufhebung der Zeit unter mythologischen Kategorien erfolgt, wird sie im *Doktor Faustus* unter theologischen Vorzeichen vollzogen. Die letzten Worte des Romans lauten in doppelter Wendung auf die Zentralfigur und auf die weltpolitische Situation: «Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.» Der in der geistigen Umnachtung Leverkühns vorgebildete totale Zusammenbruch Deutschlands ist ein Sturz aus der geschichtlichen Zeit in die Geschichtslosigkeit. Analog zum Untergang Leverkühns, der seinerseits im Schicksal der kompositorischen Zentralfigur von «Dr. Fausti Weheklag» vorgebildet ist, erscheint dieser Sturz als Höllenfahrt.

Nach dem Erscheinen des *Doktor Faustus* hat sich Hans Egon Holthusen mit Leidenschaft gegen die theologischen Implikationen des Romans gewendet. Der Sinn der Geschichte eines Volkes bleibe, so argumentierte Holthusen, offen bis zum Jüngsten Gericht. Die Geschichte lasse sich nicht durch einen betroffenen Zeitgenossen zugleich darstellen und richten. Auch mache sich Thomas Mann der Einseitigkeit schuldig, wenn er der Musik als thematischem Medium seines Romans alles Dämonische und Böse der Epoche anlaste, deren erlösende Kraft aber unberücksichtigt lasse[32]. Nun ergibt sich aber die Notwendigkeit einer Dämonisierung der Musik schon aus der Erzählkonstruktion. Thomas Mann hat in seinem offenbarungssüchtigen und doch auch geheimnisträchtigen Werkstattbericht *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949) begründet, warum er sich entschloß, «das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel geben zu lassen», eben den Zeitblomschen Bericht. Das ist umkehrbar: mit gleicher Berechtigung läßt sich das «undämonische Mittel», eben die spezifische Erzählweise Thomas Manns, als das Vorgegebene verstehen; in doppelte Distanz gerückt, mußte der Erzählstoff, um auch in der gebrochenen Vermittlung durch den Autor und seine mediale Figur die Wirkung zu wahren, dämonisch «aufgeladen» werden. In diesem Zusammenhang ist die höchst kunstvolle Verwendung von Archaismen im *Doktor Faustus* zu sehen, die sich zu der urbanen Eleganz der Sprache im *Zauberberg* – wiederum – komplementär verhält.

Zwischen *Zauberberg* und *Doktor Faustus* lagert sich das gewaltige Massiv des Romanzyklus *Joseph und seine Brüder*. Dieser Zyklus, das Hauptwerk Thomas Manns aus der Zeit des Exils, besteht aus den vier Romanen *Die Ge-*

schichten Jaakobs (1933), *Der junge Joseph* (1934), *Joseph in Ägypten* (1936) und *Joseph, der Ernährer* (1943). Die Tetralogie erfüllt die selbstgesetzte Forderung nach einer Erzählung, die sich aus sich selber entwickelt und zugleich laufend kommentiert, am vollkommensten. Thomas Mann hat hier den ganzen Reichtum der modernen Wissenschaft – der Mythenforschung, der Religionsgeschichte, der Soziologie, der Psychoanalyse – eingebracht. Dabei aber ist die Wissenschaft doch nur ein Mittel, den knappen alttestamentlichen Stoff grenzenlos auszuweiten und zugleich porös zu machen. Bekanntlich diente eine Anmerkung Goethes in *Dichtung und Wahrheit*, der Joseph-Stoff verdiene es, näher ausgearbeitet zu werden, als Anregung. Einflüsse von Sigmund Freud und Karl Kerényi aber gaben die entscheidenden Impulse. Sie bestimmten die erzählerische Interpretation des Stoffes und bedingten zugleich dessen Aufschwellung über alle tradierten Dimensionen hinaus. Paradoxerweise verläßt Thomas Mann gerade in den *Joseph*-Romanen den Boden reiner Prosa. Die ironische Nutzung der Wissenschaft führt die Sprache permanent in eine «poetische» Sphäre, in eine höchst bewußt angezielte «träumerische Ungenauigkeit» (so eine Formel, die der seelischen Verfassung Josephs gilt, aber auch auf den Stil rückgewendet werden darf). Damit lösen sich die *Joseph*-Romane aus dem Verband der großen Prosadichtungen. Der mythologische Stoff, der Einstieg in die mythische Zeit, wie er einleitend erörtert wird, rückt die Tetralogie nun aber keineswegs in die Nähe der großen Versdichtungen mythologischen Zuschnitts. Im Gegenteil: in jenen werden, zeitfern, neue Mythen entworfen, während Thomas Mann den viel zeitgemäßeren Versuch unternimmt, vorgegebene Mythen zu psychologisieren. Das weist wenigstens tendenziell in die eigene Zeit zurück, innerhalb derer dieses Monumentalwerk eine eigene Kategorie ausmacht, die weder vom Autor noch von der Gattung noch auch von der Epochensituation her bündig definiert werden kann. In die Nähe des historisierenden Exilromans, von dem im vierten Teil die Rede sein wird, darf Thomas Manns Tetralogie höchstens in publikationstechnischer Hinsicht gerückt werden.

Bei Hermann Broch (1886–1951) tauchen ähnliche Schwierigkeiten auf, wenn man versucht, seine großen Romane literaturgeschichtlich einzuordnen. Wie bei Thomas Mann gibt es auch bei Hermann Broch ein zentrales Großwerk, das eine Kategorie für sich bildet: *Der Tod des Vergil* (1945). Im Innern des sterbenden Vergil rollt monologisch sein Leben und das augusteische Zeitalter, in dem sich dieses Leben erfüllte, ab. Im Gegensatz zu Thomas Mann greift Hermann Broch nicht auf die mythische Welt zurück, sondern begnügt sich mit einem Schritt in die Tiefe der historischen Zeit hinein. Aber diese Zeit ist, weit stärker als bei Thomas Mann, dem Tode verfallen und den Elementen ausgeliefert: die vier Teile des Werkes sind «Wasser», «Feuer», «Erde» und «Äther» überschrieben. Vergil denunziert sterbend seinen literarischen

Ruhm und sehnt sich nach dem Verlöschen in einem Bereich jenseits der Sprache. Die Sprache, in der diese latente Sprachlosigkeit artikuliert wird, ist eigentümlich schwebend und irreal. Sie zerlöst die empirische Wirklichkeit, ohne sie in diesem Akt ihren eigenen Gesetzen unterwerfen zu können. Darin bleibt Broch hinter Joyce, der ihm als Muster diente, zurück. Immer wieder geht Brochs Prosa in freie Rhythmen über, um an jenen Übergängen völlig in sich zusammenzubrechen. Die Fiebervisionen Vergils bleiben in ihrem eigenen Bannkreis befangen. An keiner Stelle gewinnt die Sprache Brochs jene Transparenz, auf die hin sie angelegt ist. Sie verstellt die Wirklichkeit, statt sie zu entgrenzen.

Um den *Tod des Vergil*, dieses irritierend diffuse Großwerk, lagern sich die beiden Prosadichtungen Brochs, die durch zwingende, großräumige Konstruktion die Epoche insgesamt erfassen: 1931/32 erscheint die Romantrilogie *Die Schlafwandler*, 1950 der «Roman in elf Erzählungen» *Die Schuldlosen*. Die drei Romane der Trilogie sind exakt auf die Jahre 1888, 1903 und 1918 datiert, überspannen also in Sprüngen von jeweils anderthalb Jahrzehnten das wilhelminische Zeitalter in dynastischem Sinne. Auch die elf Erzählungen, die sich zum Roman fügen, sind als Trilogie gegliedert: als Daten fungieren die Jahre 1913, 1923 und 1933. Im Zehnjahressprung greift diese zweite Reihe auf die Mitte der ersten Reihe zurück und markiert in Inflation und Machtübernahme durch den Nationalsozialismus ebenfalls entscheidende politische Wendemarken. Auch die Titel beider Erzählreihen haben politische Signifikanz. Sie formulieren in der scheinbaren Freisprechung die Verschuldung einer ganzen Epoche. Schlafwandlerisch und gleichgültig-unbewußt zugleich habe man dem Unheil Vorschub geleistet. Broch sieht in seiner Epoche einen fortschreitenden «Zerfall der Werte». Literatur könne sich nur sehr unvollkommen diesem Zerfall entgegenstellen. So traute Broch schließlich nur noch der Wissenschaft wirklichkeitsverändernde Kraft zu. Das sticht weit ab von der ironischen Verwendung der Wissenschaft durch Thomas Mann.

Der epochenspezifische «Zerfall der Werte» wird in der Romantrilogie *Die Schlafwandler* überzeugend an empirischer Substanz demonstriert. Wie im *Zauberberg* und im *Doktor Faustus* erfolgt auch in den *Schlafwandlern* der energische Rückgriff in die Vorkriegswelt. In ihr ist der «Zerfall der Werte» angelegt, den das katastrophale Ende des Ersten Weltkriegs nur noch bestätigen kann. Der Österreicher Broch wählt reichsdeutsche Verhältnisse: das sichert auf fast starre Art die Distanz zwischen Autor und Stoff. Jeder der drei Romane nennt im Titel die zentrale Figur und das tragende Problem. Das ist ein eindeutiger Hinweis darauf, daß den zentralen Figuren symptomatische Bedeutung zugemessen wird. In der Tat beruht die Meisterschaft Brochs in der treffenden Wahl der jeweiligen Figur. Dabei ergeben sich Berührungspunkte mit dem Verfahren Thomas Manns, zugleich aber auch Abweichungen. Hans

Castorp ist gewissermaßen ein personaler Leerraum und kann eben deswegen mit epochaler Substanz gefüllt werden; die Hauptgestalten Brochs sind zwar ebenfalls Durchschnittsmenschen wie Castorp, werfen aber, tief in die Tageswirklichkeit ihrer Epoche verstrickt, mehr individuelle Substanz ins Spiel.

Die Hauptgestalt des ersten Romans, *Pasenow oder die Romantik*, ist ein junger Offizier aus märkischem Adel. Zwar macht die Monarchie 1888, im Dreikaiserjahr, eine Krise durch, doch geht sie scheinbar gefestigt aus dieser hervor. Darin bereits enthüllt sich die Doppelbödigkeit des Romans. Der junge Pasenow, auf den ersten Blick eine zeittypische Erscheinung, ist doch bereits der Unzeitgemäße, der Überflüssige. Die Zeit hat ihn – und mit ihm die Gesellschaftsschicht, der er angehört – überholt. Auch seine Liebesaffäre mit dem zweifelhaften Mädchen Ruzena ist zeittypisch, enthüllt aber gerade darin die «Romantik», die hier als das wissend-unwissentliche Zurechtbiegen der Wirklichkeit nach den eigenen Wunschvorstellungen verstanden wird. Das gleiche gilt von der Ehe Pasenows mit einem Mädchen aus seiner eigenen Schicht. Broch verwendet in *Pasenow* sehr subtil die Stilmittel Fontanes. Das ist weder Plagiat noch auch Montagetechnik; vielmehr soll das Beharren auf einer älteren Stilstufe zeigen, daß die Realität, die jenen Stil schuf, zwischenzeitlich mit Notwendigkeit fragwürdig geworden ist. Indem Broch in *Pasenow* eine Basis für die gesamte Trilogie liefert, entzieht er sie ihr zugleich. Erzählsubstanz und Erzählstil korrespondieren vollkommen.

Im zweiten Roman der *Schlafwandler*-Trilogie, *Esch oder die Anarchie*, steht ein Buchhalter im Mittelpunkt. Das soziale Niveau, die rheinische Industrielandschaft zwischen Köln und Mannheim, hat sich gegenüber dem ersten Roman gesenkt. Der Erzählton verschärft und verhärtet sich. Das ist besonders in den erotischen Partien eindeutig. Während Broch in *Pasenow* die schon von Fontane geübte Technik der diskreten Andeutung verwendet, bedient er sich in *Esch* krasserer Darstellungsmittel. Der Buchhalter Esch wird als ein von seinen Trieben Geschüttelter gezeichnet. Zugleich ist Esch ein vom Unrecht der Welt zutiefst Empörter. Daß Broch eine durch und durch fragwürdige Gestalt zum Träger dieser fraglosen Empörung macht, ist ein zwingender Zug. Seiner Empörung macht Esch in dem zentralen Gespräch mit dem Industriellen Bertrand Luft. Bertrand ist innerhalb der Trilogie die rätselhafte Hintergrundsfigur, von der man nie erfährt, was sie eigentlich ist: bloßer Drahtzieher und Machtmensch oder ein allwissender Weiser eher göttlicher als mephistophelischer Prägung. Die Konfrontation zwischen Esch und Bertrand enthüllt zweifellos auch einen sozialen Konflikt; ebenso zweifellos aber ist, daß der in ihr kulminierende Konflikt die Sphäre des Sozialen übersteigt. Immerhin unterliegt Bertrand: er begeht Selbstmord. Aber auch Esch, der Sieger, gewinnt nicht eigentlich. Seine Ehe mit einer unattraktiven Gastwirtin drückt ihn endgültig auf die Schattenseite des Lebens. Das Unartikulierte artikuliert zu

haben, ohne in Beschreibung und Deutung den Bezirk dumpfen und stumpfen Lebens auch nur einen einzigen Augenblick zu verlassen, ist die meisterhafte Leistung des Erzählers Broch.

Der dritte Roman der Trilogie, *Huguenau oder die Sachlichkeit*, schildert das Ende des Ersten Weltkriegs als Kulminationspunkt des Wertezerfalls. Die Zentralfigur – es ist ein Kaufmann namens Huguenau – verliert in diesem Roman an Bedeutung. Andere Figuren treten gleichgewichtig neben sie. In einer Zeit des Chaos schwindet die Dominanz des Einzelnen: die Wirklichkeit, nicht mehr durch Werte gebunden, zersplittert in zahllose isolierte Partikel. Die spezifische Art der Schilderung entspricht auch hier dem Geschilderten. Aber Broch begnügt sich nicht mit dem Zerschlagen der einheitlichen, von einer einzigen Gestalt bestimmten Erzähllineatur. Er vermehrt die Bruchstellen zwischen den isolierten Partikeln dadurch, daß er in die erzählten Partien essayistische Partien einblendet. Diese bilden, von den erzählten Partien unmißverständlich abgehoben, ein konsekutives Ganzes: den Essay «Der Zerfall der Werte». Erst durch die den einheitlichen Ton des Romans endgültig zerstörenden essayistischen Einblendungen also wird die Einheit des Werkes gestiftet. Broch handhabt diese paradoxe Technik nicht ohne Ironie, wobei der Ironie sogar ein versöhnendes Element innewohnt. Im Schlußband der Trilogie werden die Gegensätze ausgeglichen: selbst die Ermordung von Esch durch Huguenau stellt vom Gesamtgefüge her eine Harmonisierung dar. Esch, der durch Ungerechtigkeit Verstörte, in die «Anarchie» Getriebene, die «Anarchie» Tragende, muß sterben, um der «Sachlichkeit», die der Untertitel des Schlußbandes verheißt, Raum zu geben.

Damit weist die Romantrilogie *Die Schlafwandler*, was die zeitgeschichtliche Basis und deren Deutung betrifft, weit über sich hinaus. Das Jahr 1918, innerhalb der Erzählung das Ende, erscheint als Basis der Zukunft; diese aber ist zum Zeitpunkt des Erscheinens der Trilogie, 1931/32, bereits wieder in Frage gestellt. «Sachlichkeit» hatte die aus «Romantik» geborene «Anarchie» abgelöst; nun fällt die «Sachlichkeit» wieder an eine «Anarchie», die sich als «Romantik» tarnt, zurück. Was sich bei Broch als verkappte Prophetie gibt, ist in Wahrheit exakte Analyse. Leo Kreutzer hat dieses konstitutive Wechselverhältnis eingehend untersucht[33]. Das gleiche Verfahren wendet Broch in seinem Erzählwerk *Die Schuldlosen* an. Die Markierung des zeitlichen Endpunktes des Erzählgefüges, das Jahr 1933, erfolgt 1950, also zu einem Zeitpunkt, als die weltpolitische Signifikanz dieses Datums außer Frage stand. Auch wird die strukturelle Einheit sehr verschieden gearteter Erzählungen erst später hergestellt: durch deren im nachhinein vollzogene Ausrichtung auf die Figur des holländischen Dandy Andreas. Die Zentrierung auf eine einzelne Figur, also das auch von Thomas Mann praktizierte Verfahren, erweist sich nach wie vor als unübertreffbare erzählerische Konstruktion.

Neben den großen Prosadichtungen von Thomas Mann und Hermann Broch steht gleichrangig nur der Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil (1880–1942). Dieser Roman ist unvollendet geblieben. Das macht seine Sonderstellung nicht nur in negativer, sondern auch in positiver Hinsicht aus, wird er damit doch, schaffenspsychologisch und gesamtliterarisch, zum einzigen wirklichen Äquivalent zu den großen Versdichtungen der Moderne. Die Existenz eines einzelnen Autors wird identisch mit der Arbeit an seinem Hauptwerk, das alle seine Kräfte bindet und absorbiert. Daß der fragmentarische Charakter nicht die Folge formalen Unvermögens war, hatte Musil schon früh durch seine zum Abschluß gebrachten Erzählwerke unter Beweis gestellt. Sein erster Roman, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), krönte die Reihe psychologischer Romane aus dem Milieu der Halbwüchsigen, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschien. Zwei Novellensammlungen, *Vereinigungen* (1911) und *Drei Frauen* (1924), belegten Musils Meisterschaft in zügiger und zwingender Handlungsführung. An Genauigkeit im Zergliedern seelischer Zustände stellte der Erzähler Musil seine Zeitgenossen, die durchweg Meister der Psychologie waren, samt und sonders in den Schatten. Das aber genügte Musil nicht. Sein Ehrgeiz ging dahin, selbst das exakt zu definieren, was sich in der herkömmlichen Erzählung jeder Definition entzog. Musil kam aus dem Milieu von Naturwissenschaft und Mathematik. Die rein psychologische Nuance sollte in Erkenntnis überführt werden. Schon *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* transzendieren den psychologischen Roman und liefern «absolute» Beschreibungen von Zuständen, die die einzelne Figur gleichsam überfallen, also nicht mehr aus dieser abgeleitet werden können. Die Internatsschüler des Erstlingsromans sind im Keim bereits Menschen ohne «Eigenschaften».

Auch Musils Figuren fungieren als Schnittpunkte epochaler Kräfte. Das geht über die Funktion hinaus, die Thomas Mann seinem Hans Castorp im *Zauberberg* zuweist. Castorp ist noch nicht in die Arbeitswelt eingetreten; vor der Annahme seiner ersten Stellung als Ingenieur treibt er in die hermetische Sphäre des Sanatoriums ab. Dort erfährt er, passiv, den Andrang der epochenprägenden Kräfte. Ulrich, die Zentralfigur von Musils Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften*, tritt aus der Arbeitswelt erst heraus, nachdem er verschiedene Versuche unternommen hat, sich ihr – als Offizier, als Mathematiker und ebenfalls als Ingenieur – einzugliedern. Seine Distanz zur Welt, seine Passivität, die ihm Kritik überhaupt erst ermöglicht, ist also die Folge eines aktiven Schrittes. Wolfdietrich Rasch hat treffend von Ulrichs «latenter Aktivität»[34] gesprochen. *Der Mann ohne Eigenschaften* spielt im Österreich des Jahres 1913. Wie im *Zauberberg* auch bildet die Welt unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs das Erzählmaterial. Österreich ist für Musil, wie er seinem Tagebuch anvertraut hat, «nichts anderes als ein besonders

deutlicher Fall der modernen Welt». Nicht das Erzählmaterial also, sondern dessen symptomatischer Rang ist entscheidend. Auch das entspricht dem *Zauberberg*. Die Zeitangabe – «ein schöner Augusttag des Jahres 1913» – wird durch statistisches Material aus den zwanziger Jahren subtil verunsichert, ins Gleiten gebracht, aufgehoben. Ähnliches gilt für die Ortsangabe: Schauplatz des Romans ist Wien und kann doch zugleich jede andere Großstadt sein. Dabei ist auch hier die Doppeldeutigkeit paradoxerweise das Resultat sehr detaillierter und wissenschaftlich exakter Beschreibungen.

Die zeitliche und räumliche Ambiguität des Romans wird durch die zugrundeliegende Handlung, oder vorsichtiger gesagt: durch den angedeuteten Handlungsansatz gefördert. Zeitlicher Zielpunkt ist das Jahr 1918, örtliches Richtmaß Berlin. Ein Komitee bereitet die Feierlichkeiten zum siebzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs I. vor, das 1918 begangen werden soll, gleichzeitig mit dem dreißigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. Diese «Parallelaktion» weist über die Situation von 1913 hinaus, hebt sie aber doppelt auf dadurch, daß der Leser an den Vorbereitungen zu dieser «Parallelaktion» aus dem Wissen heraus partizipiert, daß im Jahre 1918 das Ende beider Monarchien schlug. Eine Aktivität, die die Welt als etwas unabdingbar Gegebenes nimmt, stößt notwendigerweise ins Leere. Ulrich, die Zentralfigur, beteiligt sich denn auch nur zögernd und distanziert an dieser Aktion. Als Sekretär des vorbereitenden Komitees ist er eher ein Beobachter der Planenden als ein Förderer der Pläne. Sein Ausscheren aus beruflicher Tätigkeit ermöglicht ihm ein besseres Durchschauen seiner Epoche, die er nicht mehr als Kontinuum erlebt, sondern als ein Geflecht «phänomenaler und motivischer Zusammenhänge», das sich simultan geltend macht. Ulrich negiert die Zeitwelt, bleibt aber noch in der Negation Zeitgenosse.

Diese Zeitgenossenschaft ist darum so eindeutig, weil es in Musils Roman nicht mehr um Ulrichs Lebenslineatur geht, sondern nur noch um seine Position in einem sehr breit gestreuten personalen Bezugsfeld. Die Fülle der Figuren, die Musil in seinem Großroman entwirft, dient in erster Linie der Spiegelung der Zentralfigur. Die Fülle der Spiegelungen wiederum verdeutlicht die Struktur der Epoche insgesamt. Musil ist so weit gegangen, zu sagen, daß diese Spiegelungen bewußt angelegte Zerrbilder seien. Nur komplementäre Zerrbilder können ein gültiges Abbild des Ganzen liefern. Besonderes Gewicht gewinnen Arnheim, ein «Großschriftsteller», zu dem Rathenau Modell gestanden hat, also eine Schlüsselfigur der Vor- *und* Nachkriegswelt, und Walter, der Freund Ulrichs, der aus dem Bannkreis hochgezüchteten künstlerischen Ehrgeizes schließlich in die vollkommene Anonymität flüchtet. Auch Ulrich, ein «Mann ohne Eigenschaften», lebt anonym, aber nicht im Sinne Hans Castorps. Castorp ist ein wirklicher Durchschnittsmensch, ist, von der Romankonstruktion her, die leere Fläche, auf die der Autor mit Hilfe anderer

Figuren, Settembrinis und Naphtas zumal, seine Ideen projiziert. Ulrich ist ein bedeutender Mensch, der seine vielversprechende Karriere freiwillig abbricht. Er ist im Vollbesitz aller Eigenschaften, die die Zeit verlangt, aber er sieht keine Möglichkeit mehr, diese Eigenschaften zur Anwendung, zur Wirkung zu bringen. Die Welt sei nicht mehr vom Einzelnen lenkbar, ja nicht einmal verstehbar. Die Materie herrsche, ein Gedanke, der dem Naturwissenschaftler Musil wohlvertraut war. Seinen subtilen Materialismus hat er auf die zwingende Formel einer «Welt von Eigenschaften ohne Mann» gebracht.

Damit berühren wir das Problem der Form, auch das Problem des Fragments. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Musil seine eigene Existenzsituation an die Zentralfigur seines Romans delegiert. Darin, aber nur darin, ist Musil subjektiver als Thomas Mann, der nicht in Hans Castorp wiederzufinden ist. Musil zweifelt, wie Ulrich, an der Beschreibbarkeit, genauer: an der Erzählbarkeit der Welt. Er weiß, daß der moderne Mensch nicht mehr in der Lage ist, sein Leben so anzulegen, daß es erzählbar im Sinne eines notwendigen Nacheinanders ist. Das berührt sich auf irritierende Weise mit frühen Erfahrungen Carl Einsteins und späten Erfahrungen Gottfried Benns. Leben wird nicht mehr unter der Vorgabe genereller Erzählbarkeit gelebt. Damit verliert es die entscheidende Stütze. Das wirkt sich auf das Erzählen des nicht mehr Erzählbaren aus. Wolfdietrich Rasch hat das auf die bündigste Formel gebracht: «Das Existenzproblem Ulrichs wird unmittelbar zum Formproblem des Romans[35].» Musil verzichtet aber nun keineswegs auf altbewährte Weisen des Erzählens und kann es auch nicht, eben weil er zu viel von seiner eigenen Substanz auf die Zentralgestalt übertragen hat. Er ist der allwissende Erzähler, allwissend schon darum, weil er im Innern seiner Zentralgestalt ganz und gar zu Hause ist. Ob erzählend, ob kommentierend, ob reflektierend: immer behält Musil die souveräne Herrschaft über seinen Stoff. Die spezifische Art der Verunsicherung des Stoffes ist strenggenommen nichts anderes als eine Folge dieser Souveränität. Wolfdietrich Rasch sagt: «Wenn Musil ... die Grundstruktur der überlieferten Erzählweise festhält, so bildet er um so entschiedener die Feinstruktur des Romans nach seinen künstlerischen Absichten um. Die Erzählung bewegt sich am Rande des Erzählbaren; es wird erzählt mit dem Bewußtsein, daß die Daseinssituation Ulrichs und seiner Zeitwelt eigentlich nicht mehr erzählt werden kann. In dieser Paradoxie steht der Roman[36].»

In diese Paradoxie sind alle anderen konstitutiven Elemente des Romans eingebunden. Vorzugsweise ist hier das Essayistische zu nennen, das den *Mann ohne Eigenschaften* weitgehend bestimmt. Nicht nur reichert Musil, essayistischer Tradition ebenso verpflichtet wie Thomas Mann, seinen Roman mit den Ergebnissen der modernen Wissenschaft, insbesondere der Psychologie und der Erkenntnistheorie, an; Ideengut von Nietzsche, Mach, Jaensch,

Allesch und anderen geht in die Argumentation ein. Das hat Renate von Heydebrand erschöpfend nachgewiesen[37]. Darüber hinaus argumentiert der Romancier Musil als Essayist; er kreist seine Gegenstände, seine Figuren zumal, essayistisch ein, er beschreibt sie nicht direkt, sondern vermittels allseitig geöffneter und in der Binnenstruktur unendlich verfeinerter Beziehungsfelder und -komplexe. Gerade das Essayistische macht den gesteigerten «poetischen» Rang dieses Romans aus, mehr noch: macht ihn zum Modellfall einer großen Prosadichtung. Auch die Kombination von Ratio und Mystik, wie sie im Verlaufe des Romans immer stärker in den Vordergrund tritt, ist an die essayistische Struktur gebunden. Nur von dieser Basis aus ist die Suche nach dem «anderen Zustand», die schließlich thematisch dominiert, möglich. Dabei steht das inzestuöse Verhältnis zwischen Ulrich und seiner Schwester Agathe in genauer Entsprechung zum inzestuösen Charakter, der dem Essay als literarischer Gattung anhaftet. Auch der fragmentarische Zustand erweist sich von hier aus gesehen als im Werk selber angelegt.

Musil war nicht der einzige österreichische Erzähler, der anhand von österreichischem Material den großangelegten Entwurf eines panoramatischen Zeitbildes wagte. Artverwandt, wenn auch nicht ranggleich, treten Heimito von Doderer (1896–1966) und Albert Paris Gütersloh (1887–1973) neben ihn. 1930 veröffentlichte Musil den ersten Band von *Der Mann ohne Eigenschaften;* 1933 folgte der zweite Band, 1943 ein fragmentarischer dritter Band aus dem Nachlaß. 1931 begann Doderer mit der Arbeit an seinem Hauptwerk *Die Dämonen*, die 1940 durch die Einberufung Doderers unterbrochen wurde. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs widmete sich Doderer zunächst einem Roman, den er als eine Art von «Rampe» zu den *Dämonen* verstand: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* (1951). Danach führte er sein Großwerk *Die Dämonen* zu Ende und veröffentlichte es 1956. Im letzten Lebensjahrzehnt Doderers entstanden aus ungebrochenem, materialbesessenem Erzählimpuls heraus weitere Romane: zunächst die Groteske *Die Merowinger oder die totale Familie* (1962), dann der *Roman No. 7*, der auf vier Bände konzipiert war, von denen nur der erste (*Die Wasserfälle von Slunj*, 1963) vollendet und der zweite (*Der Grenzwald*, 1967) als Fragment aus dem Nachlaß herausgegeben wurde. Mitte der dreißiger Jahre begann Gütersloh mit der Arbeit an seiner großen Prosadichtung *Sonne und Mond*. Ein Vierteljahrhundert später, 1962, legte er diesen «historischen Roman aus der Gegenwart» vor. Das ist, alles in allem, ein sehr dichtes Zeitgeflecht.

Die Strudlhofstiege von Heimito von Doderer zeigt – wir erkennen bewährte Muster wieder – das «Dasein eines verhältnismäßig einfachen Menschen». Es handelt sich um den Infanterieleutnant Melzer, der nach dem Ersten Weltkrieg Beamter bei der österreichischen Tabakregie wird. Um ihn

gruppieren sich – auch hier nach bewährten Mustern – zahlreiche weitere Figuren, die insgesamt ein panoramatisches Bild Österreichs ergeben. Dieses Bild ist nicht reflexiv wie bei Musil, sondern akkumulativ, es wird nirgends transparent, sondern bleibt opak. Zentrum des Romans ist daher auch nicht eigentlich eine Figur, sondern ein Bauwerk, die sogenannte Strudlhofstiege. Es ist ein Verbindungsbauwerk und dient im wörtlichen wie im übertragenen Sinne der Verbindung der Zeiten. *Die Strudlhofstiege* setzt 1923 ein, umfaßt aber in Vor- und Rückgriffen die Zeit zwischen 1911 und 1925. Das deckt in etwa den weit stärker in Fiktion überführten Zeit-Raum bei Musil ab. Auch bei Doderer spielt das Jahr 1918 eine Rolle; aber Doderer setzt es nicht, wie Musil, als Zielpunkt einer zum Scheitern verurteilten «Parallelaktion», sondern in historischer Faktizität als «Einhieb», der die österreichische Tradition zwar habe gefährden, nicht aber zerstören können. Alle Zeiten lagern sich als geologische Schichten ab. Darin liegt ihre Unzerstörbarkeit. Auch der Stil Doderers also hängt mit der Erzählsubstanz zusammen.

Schon *Die Strudlhofstiege* zeigt, daß es Doderer nicht eigentlich um einen großangelegten Roman geht, sondern um den «totalen» Roman. Der Gedanke, daß eine derartige Totalität vielleicht zwingender durch stoffliche Selektion zu erreichen sei, kommt ihm gar nicht einmal. Darin ist Doderer gegenüber Musil und auch Thomas Mann der Naivere. Selbst einem Autor wie Hans Henny Jahnn, der aus nordisch-maritimem Material seine gewaltige Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* fügte (*Das Holzschiff*, 1949, *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, 1949/50, *Epilog*, postum 1961), ist er unterlegen. Doderer will keinen Seelenroman schreiben, sondern einen Ereignisroman. In diesem Romantypus sollen innen und außen zur Deckung gebracht werden. Er ist mit Realien bis zum Zerbersten angefüllt, aber in eben diesen Realien treten doch auch seelische Zustände körperhaft in Erscheinung. So sehr auch die Beschreibung von Ereignissen dominiert: die Zeit als Kontinuum wird außer Kraft gesetzt; sie lagert sich im Raum ab, eben als geologische Schicht. Dadurch bekommen die Realien den Charakter von Fundstücken. Das ist bei Jahnn zwingender verwirklicht, vor allem im *Holzschiff*, diesem Palimpsest eines Kriminalromans, wie es Jochen Vogt interpretiert hat[38]. Gegenwart und jüngste Vergangenheit erscheinen bei Doderer unter fast archäologischem Aspekt. Das macht das dumpf Anti-Moderne Doderers aus im Gegensatz zu der durchlichteten Modernität Musils oder auch Thomas Manns.

Das zentrale Ereignis in Doderers Roman *Die Dämonen* ist der Brand des Wiener Justizpalastes am 15. Juli 1927, also ein politisches Datum von höchster, gleichbleibender Aktualität. Denn dieser Brand signalisierte das Ende der Freiheit. Daß genau am Tage des Brandes auch die verschiedenen Lebensläufe des Romans zum Abschluß gelangen, bestätigt das lediglich im personalen Bereich. Das Interesse des Autors ist darauf gerichtet, vermittels von

Fundstücken aus der Vergangenheit – politisch – Zukunft zu erschließen. Als mediale Figur dient ihm der Sektionsrat Geyrenhoff. In diese Figur ist, ähnlich wie in Musils Ulrich, viel von der Substanz des Autors eingegangen. Geyrenhoff registriert, ja archivalisiert die Realien; das bestimmt die Erzählstruktur der *Dämonen*. Er läßt sich von Zeugen mündlich oder schriftlich berichten, er befragt sie, horcht sie aus, begibt sich als exakt Registrierender selber in ihren Kreis. Sämtliche Zeugenberichte verarbeitet Geyrenhoff zu einer Chronik, die dann der Autor – so die Fiktion – als Roman darbietet. Dadurch sind Schnitte durch die geologischen Schichten hindurch möglich: denn der Autor gräbt in fanatischer Sachbesessenheit zurück bis zu den Zeugen und ihren Funden. Geyrenhoff ist damit nicht einfach ein Spiegelbild Doderers, sondern wird als Figur in die Welt zurückverwiesen, die er überhaupt erst als Welt entworfen hat. Daraus resultiert – im Gegensatz zu der Offenheit von Musils *Mann ohne Eigenschaften* – die beklemmende, fast erstickende Geschlossenheit von Doderers *Dämonen*.

Ironie ist Doderer fremd. An die Stelle der Ironie tritt die Groteske. Zurecht hat man auf die barocken Stilzüge bei Doderer hingewiesen. Diese Stilzüge treten auch bei dem mit Doderer eng befreundet gewesenen Albert Paris Gütersloh hervor. Gütersloh hatte im Banne des Expressionismus begonnen: 1913 erschien sein Roman *Die tanzende Törin*, der von den Erfahrungen des Autors als bildender Künstler zehrte wie gleichzeitig die literarischen Werke Kokoschkas, Schieles oder Kubins. In den frühen zwanziger Jahren folgten weitere Romane (*Innozenz oder Sinn und Fluch der Unschuld*, 1922, *Der Lügner unter Bürgern*, 1922) sowie Essays (*Die Vision vom Alten und vom Neuen*, 1921, *Die Rede über Blei oder Der Schriftsteller in der Katholizität*, 1922). 1962 erschien dann Güterslohs Hauptwerk *Sonne und Mond*. Gütersloh hält in ihm etwa die Mitte zwischen Musil und Doderer. Mit Doderer verbindet ihn die Neigung, Realität in ihrer ganzen Fülle auszubreiten, hier das Österreich der Jahre zwischen 1913 und 1935. Mit Musil verbindet ihn die Neigung, das Material essayistisch zu durchsetzen, es durchsichtig zu machen. Doderer hat treffend von der «Güterslohschen Essayprosa» gesprochen.

Auch Gütersloh verzichtet, wie alle Verfasser großer Prosadichtungen, auf einsträngige Erzählweise. Die Wirklichkeit wird facettenartig gebrochen, und diese Brechungen werden mit äußerster Weitschweifigkeit beschrieben. In dieser Weitschweifigkeit liegt die spezifische Größe des Güterslohschen Werkes, das mit den Romanen von Lawrence Sterne und Jean Paul verglichen worden ist. In ihr liegt zugleich dessen «poetische» Qualität. Vermittels einer sehr schmalen Fabel: der Instandsetzung eines verfallenen Schlosses, wird Welt schlechthin entfaltet. Zunächst geschieht das innerhalb eines politischen Bezugsfeldes: das defekte Bauwerk steht für die österreichische Monarchie, die Herrichtung dieses Bauwerks für Versuche, eine neue Staatsform zu finden und

zu etablieren. Das Politische aber tritt in kosmische Bezugsfelder ein, wie es barocker Tradition entspricht. Aus dem Kosmischen wiederum wird, in einer geradezu didaktischen Kehrtwendung, zurückverwiesen auf die Existenz des Lesenden. Auch sie, und nicht nur sein Werk, ent-wirft der Autor. Der Leser muß den Roman nicht nur als Lektüre, sondern als eigene Lebenserfahrung bewältigen. Diesen fast dämonischen Strukturzug und Strukturzwang hat ein so rationaler Kritiker wie Helmut Heißenbüttel nachdrücklich hervorgehoben[39]. Güterslohs *Sonne und Mond* steht damit in untergründigem Zusammenhang mit Däublers *Nordlicht*. Die epochenverbindende Komplementarität der großen Versdichtungen und der großen Prosadichtungen in deutscher Sprache wird unvermutet offenbar.

Komplementär zueinander stehen auch die Versdichtung und die Prosadichtung, die ihre spezifische Größe nicht aus monumentaler Formgesinnung beziehen, sondern aus einem Akt der Verinnerlichung, der Sublimierung, der Vergeistigung. Wie die großen Versdichtungen in Morgensterns *Galgenliedern* kulminieren und aufgehoben erscheinen, so die großen Prosadichtungen in Hermann Hesses utopischem Roman *Das Glasperlenspiel*. Diese Aufhebung vollzieht sich im ersten Fall in einer Friedenswelt, die als gesichert galt, im zweiten Fall in einer Welt im Vorfeld und schließlich im völligen Banne des Krieges. Kann sich auf Grund der Zeitlage bei Morgenstern reiner Geist noch als freies, entfesseltes Spiel artikulieren, so ist bei Hesse das Spiel durchgehend mit tiefstem Ernst eingefärbt. Hesse arbeitet, einsiedlerisch gegen seine Zeit gewendet, zwölf Jahre lang, von 1931 bis 1942, am *Glasperlenspiel*, das er als Summe seines Schaffens versteht. Die Schweizer Erstausgabe von 1943 und die deutsche Erstausgabe von 1946 entfalten an der Wende von Krieg zu Nachkrieg eine unvorstellbar tiefe Wirkung. Damit wiederholt sich auf höherer Ebene der epochale Erfolg des *Demian*. Auch im *Glasperlenspiel* tritt Hesse als Autor völlig hinter seiner Botschaft zurück, so sehr gerade hier die Zentralfigur von seiner ureigenen Substanz zehrt. Hesse wählt kein Pseudonym wie im *Demian*, sondern zeichnet als «Herausgeber» dieses «Versuchs einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften».

Hesse setzt Spiel und Fiktion vermittels der Utopie in ein sehr genaues Wechselverhältnis. Josef Knecht – der Name signalisiert einen demütigeren, aber eben darum höhergearteten Wilhelm Meister und bindet diese Zentralfigur in die Geschichte des deutschen Entwicklungsromans ein – steigt in der strengen Hierarchie der Ordensprovinz Kastalien zur höchsten Stufe auf: zur Würde eines Meisters des Spiels, des «Glasperlenspiels». In drei fiktiven Lebensläufen muß sich Knecht auf Weisung des Ordens in geschichtliches Dasein einstimmen. Aber eben das macht im Wirkungsfeld des Romans die Aufhebung der Geschichte durch die Utopie möglich. Im Augenblick der höchsten Gefähr-

dung der europäischen Tradition entwirft Hesse in der Ordensprovinz Kastalien das äußerste Gegen-Bild zur schrecklichen politischen Wirklichkeit der dreißiger und frühen vierziger Jahre. Dieses Gegen-Bild nimmt durch die Datierung auf das Jahr 2200 das Ende der Barbarei des Zweiten Weltkriegs geistig vorweg. Im Tode Knechts – er ertrinkt beim Wettschwimmen mit seinem Schüler Tito, dem Garanten einer besseren Zukunft – wird die kastalische Idee, das Verstehen und Erhellen der Welt im ernsten Spiel, nicht relativiert, sondern im Spannungsfeld zwischen Dauer und Vergänglichkeit aufgehoben. Auch das ist ein magischer Akt, der darum so eindrucksvoll ist, weil Hesses Glauben an den reinen Geist mit schwerblütig-spröder Resignation durchsetzt ist. Sieg und Niederlage des geistigen Prinzips sind nicht von geschichtlichen Konstellationen abhängig, sondern Strukturelemente der Welt schlechthin. Das ist die «Lehre» des *Glasperlenspiels*.

FÜNFTER TEIL

1933 - 1945

ERSTES KAPITEL

Drittes Reich und Exil

Der fünfte Teil ist durch politische Daten markiert, die so genau fixierbar sind, wie dies bisher nur beim ersten Teil der Fall war: er umfaßt den Zeitraum von der Regierungsübernahme durch Hitler am 30. Januar 1933 bis zum totalen Zusammenbruch des Deutschen Reiches, der durch die Kapitulation der Wehrmacht am 9. Mai 1945 besiegelt wurde. Diese Daten hängen, wie beim ersten Teil, aufs engste mit der politischen Aktivität eines Einzelnen zusammen. Auch erinnert die Tatsache, daß das erste Datum einen von der Öffentlichkeit weithin begrüßten Neubeginn markiert, während das zweite Datum einen Endpunkt setzt, an den ersten Teil: die Lineatur der Epoche ist erst steigend, dann fallend. So scheint – und voreilige Kulturkritiker nach 1945 wurden nicht müde, das zu behaupten – Hitler Bismarck zu entsprechen. Aber dieser Eindruck täuscht. Von einer Ära Hitlers kann nicht die Rede sein, nicht einmal in rein politischer Hinsicht und schon gar nicht in literaturgeschichtlichen Zusammenhängen. So wurde auch nicht der Freitod Hitlers am 30. April 1945 als Markierungspunkt gewählt, sondern der Zusammenbruch des gesamten staatlichen und militärischen Gefüges. Erst dieser bezeichnet das Ende einer Epoche. Dieses Ende ist so markant, daß man meist erst die Literatur der darauf folgenden Epoche als wahrhaft moderne Literatur zu charakterisieren und anzuerkennen bereit ist. Was *vor* 1945 liegt, ist Geschichte, ist Literaturgeschichte.

Der radikale Zeitschnitt von 1945 macht deutlich, daß die politischen Daten des ersten und des fünften Teils nicht, wie zunächst vermutet, parallel gesetzt und verstanden werden können, sondern in gleichsam spiegelbildlichem Verhältnis zueinander gesehen werden müssen. Es korrespondieren einerseits die Daten von 1871 und 1945, andererseits die Daten von 1890 und 1933. Dabei ist nur die erstgenannte Datenkombination von übergreifender, epochal verbindlicher Bedeutung, während die zweitgenannte stark personal eingefärbt ist. Im Jahre 1871 wird das Deutsche Reich gegründet, das sich in seiner «kleindeutschen» Form, aller Krisen ungeachtet, als lebensfähiges politisches Gebilde erweist; im Jahre 1945 wird das Deutsche Reich, das 1938 durch die Einverleibung Österreichs zu seiner «großdeutschen» Form erweitert worden war, bis auf seine Fundamente zerstört. Das Großdeutsche Reich zerfällt, aber es zerfällt nicht in die zwei Staaten, aus denen es gewaltsam gefügt worden war, sondern in drei Staaten, Republiken allesamt. Innerhalb dieser chronologischen Klammer, die von 1871 bis 1945 reicht, stellen sich die Jahre 1890

und 1933 als Schwellensituationen dar. 1890 tritt der Mann in den Hintergrund, der das Deutsche Reich gegründet hatte, 1933 der Mann in den Vordergrund, der sein Zerstörer werden sollte. In beiden Fällen handelt es sich um Vorgänge, die starke, emotional gesteigerte Beachtung fanden, in ihren außerordentlichen Auswirkungen aber von den Zeitgenossen nicht durchschaut wurden, nicht durchschaut werden konnten.

Das spiegelbildliche Verhältnis färbt diese beiden Epochen jeweils verschieden ein. Das Kaiserreich verliert 1890 durch die Entlassung des Mannes, der es gründete und prägte, nichts von seinem Optimismus, von seiner in die Zukunft strebenden und diese auf sämtlichen Daseinsgebieten fordernden, geradezu herausfordernden Kraft. Ein kritischer, selbstkritischer Terminus wie «Gründerzeit» kann am Stolz auf die Reichsgründung zwar Abstriche machen, ihn aber nicht in Frage stellen. Ein ähnlicher Stolz scheint zunächst auch 1933 und in den Jahren danach lebendig zu sein. Man hatte nach dem «zweiten» Reich, dem Kaiserreich, nun endlich das von vielen ersehnte «dritte» Reich, vor dessen Glanz das «zweite» Reich ebenso verschwinden sollte wie die zwischenzeitliche Republik, deren Reichs-Charakter man, allen politischen Tatsachen entgegen, schlichtweg leugnete. Als dem Dritten Reich bedeutende territoriale Ausweitungen – Österreich und das Sudetenland – gelangen, schlug der Stolz in Überheblichkeit um. Der Krieg von 1939 schien die versprochene Zukunft anfänglich zu sichern, endete aber in einer Zukunftslosigkeit, wie sie totaler nicht denkbar war und eben dadurch die Fassungskraft des in die politischen und militärischen Vorgänge eingebundenen Einzelnen weit überstieg. So wird die Zeit des Dritten Reiches selbst durch die Tatsache, daß sich die Machthaber und ihr propagandistischer Apparat auf weite Strekken optimistisch und zukunftsgläubig, ja geradezu zukunftstrunken gaben, nicht aufgehellt und bleibt, nicht nur für den Historiker, sondern auch für den Literarhistoriker, eine düstere Zeit. Diese Düsterkeit wird durch die Abwesenheit jeglicher internen Kritik noch erhöht.

Im folgenden soll auf die allzu oft und allzu leichtfertig praktizierte Methode verzichtet werden, diese düstere Einfärbung einer ganzen Epoche durch eine Dämonisierung Hitlers gleichzeitig zu erklären und zu entschuldigen. Nochmals: die Epoche von 1933 bis 1945 ist *nicht* die Ära Hitlers. Weder seine spektakulären Erfolge in Friedens- wie in Kriegszeiten – die Olympischen Spiele Berlin 1936, die Feldzüge gegen Polen 1939 und gegen Frankreich 1940 – noch sein melodramatischer Tod im Bunker der Berliner Reichskanzlei 1945 rechtfertigen eine personal determinierte Epochenbestimmung, und das um so weniger, als die Propaganda des Dritten Reiches nicht müde wurde, eine derartige personale Bindung zu behaupten. Nirgends band Hitler, Bismarck gleich, seine Epoche; denn er war keine bindende, sondern eine zerfällende Kraft. Zerfällen statt binden: das heißt, daß die genannten Daten, 1933 und

1945, nicht nur eine Abgrenzung markieren, sondern erstmalig auch eine Ausgrenzung. Das gilt besonders für die Literatur, daneben aber auch für die anderen Künste. Die Übernahme der Regierungsgewalt durch Hitler hat eine literarische Emigration zur Folge, die sich in mehreren Schüben vollzieht. Aktionen physischer Vernichtung, die bisher nur in Straßen- und Saalschlachten extremer Gruppen sporadisch aufflammten, waren nun, nach der Delegation der Macht an eine dieser Gruppen, in ganzer Breite zu erwarten. Die von der Liquidation unmittelbar Bedrohten, also jene Autoren, deren Beseitigung von der nationalsozialistischen Presse schon vor 1933 lauthals gefordert worden war, verlassen Deutschland sofort. In den meisten Fällen läßt die nationalsozialistische Regierung, um das Gesicht zu wahren, denen, die ihrer Vernichtung entgingen, eine entsprechende Drohung folgen. Der Akt der Emigration soll in den Augen der Öffentlichkeit unter gar keinen Umständen als Protest gegen den Nationalsozialismus erscheinen, sondern als ein durch Feigheit motiviertes Versagen vor der «neuen nationalen Wirklichkeit»[1].

Die bedenkenlosen Verkehrungen von Ursache und Wirkung hatten eine Eskalation zur Folge, die für die neuen Machthaber bald bedenkliche Ausmaße annahm, insbesondere hinsichtlich der internationalen Reputation Deutschlands. Den Emigranten der ersten Stunde folgten zahlreiche andere. Der einmal in Gang gesetzte Prozeß ließ sich nicht aufhalten, geschweige denn rückgängig machen. Er erstreckte sich über Jahre, ja griff schließlich auf die im Lande verbliebene Literatur über. So problematisch der Begriff der «inneren Emigration» auch ist, mit dem wir uns noch näher auseinanderzusetzen haben werden, so sehr beweist er doch, daß die Ausgrenzung schließlich selbstzerstörerische Ausmaße anzunehmen begann, indem sie sich nun auch im politisch nicht mehr kontrollierbaren Bereich der Gesinnung vollzog. Zunehmende Ausgrenzung, wie sie sich in den zwölf Jahren des Dritten Reiches abspielt, ist zunehmender literarischer Substanzverlust. Die Emigranten der ersten Stunde glaubte man leicht verwinden zu können, wenngleich schon hier die selbstzufrieden-überheblichen politischen Gleichungen nicht immer aufgingen, wie etwa im Falle Stefan Georges, der 1933 mit seinem ältesten jüdischen Freunde, Karl Wolfskehl, spontan und provokativ Deutschland verließ. Schon bald begann man in einer unsagbaren Mischung aus Unverfrorenheit und schlechtem Gewissen um Autoren zu werben, die Deutschland verlassen hatten. Aber ein derartiges Werben erwies sich, etwa bei Thomas Mann oder Carl Zuckmayer, als vergebliche Liebesmüh. Der Substanzverlust der deutschen Literatur war so groß, daß die sich in wachsendem Maße abspaltende Exilliteratur allmählich gleiches Gewicht bekam, wenn vielleicht auch nicht ein so eindeutiges Übergewicht, wie im nachhinein oft behauptet worden ist. Fest steht: es gab nun *zwei* deutsche Literaturen.

Zwei deutsche Literaturen: die Struktur der Epoche von 1933 bis 1945

scheint eindeutig zu sein. Durch die Delegation politischer Macht an eine extreme Gruppe zerfällt die Gesamtheit der deutschen Literatur. Dieser Zerfall spielt sich in Form geographischer Veränderungen ab. Die Autoren der extremen, später auch der gemäßigten Linken verlassen Deutschland als erste. Zu ihnen gesellen sich bald andere, meist aus der liberalen Mitte, denen die innerdeutschen Verhältnisse schlechthin unerträglich sind, oder die nach dem Erlaß der Nürnberger Rassengesetze 1938 für Leib und Leben fürchten müssen. Viele siedeln sich in den angrenzenden Ländern an. Hildegard Brenner hat diese literarisch-geographischen Bewegungen exakt beschrieben[2]. In Deutschland verbleiben die Autoren der Rechten, die nun in dem plötzlich entstandenen literarischen Vakuum höhere Ränge beanspruchen, als ihnen bisher zugebilligt worden waren. Neben ihnen harren zahlreiche andere aus, die keiner der extremen Gruppen angehören oder zuneigen. Von diesem Gros der Unentschiedenen, man könnte auch sagen: der Unpolitischen, müssen zwar aus Qualitätsgründen starke Abstriche gemacht werden, doch schlagen sie kaum zu Buche. Es zeigt sich, daß die Eindeutigkeit täuscht. Weder in politischer noch in literarischer Hinsicht läßt sie sich behaupten. Vielmehr liegt eine totale Verhärtung der Situation vor, wie sie sich bereits in der Weimarer Republik anbahnte. Kein deutscher Autor bezieht, nimmt man alles in allem, 1933 wirklich eine neue Position. Bei einigen, etwa bei Gottfried Benn, treten latente Gefährdungen eindeutiger hervor. Andere, etwa Ernst Jünger, verwischen ihre Spuren und beginnen sich sofort in taciteisch-doppelsinniges Schreiben einzuüben.

Insgesamt wirken die Ereignisse von 1933 als Katalysator. Außerordentlich verwickelte innenpolitische Verhältnisse werden nicht geklärt, sondern erscheinen in vereinfachenden Umrissen. Aber gerade diese entbehren aller Eindeutigkeit. Selbst den verzweifelten Versuchen der nationalsozialistischen Propaganda unter einem so versierten Literaten wie Joseph Goebbels gelingt es nicht, die Widersprüche, die im vereinfachenden Umriß stecken bleiben, aus der Welt zu schaffen. Auf der Ebene der literarischen Wertung war der Versuch, die Emigranten als Autoren minderer Qualität zu denunzieren, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Nobelpreisträger und Akademiemitglieder genossen in der breiten Öffentlichkeit ein wohlfundiertes Ansehen, das sich nicht ohne weiteres zerstören ließ. Auch geriet man in einen unlösbaren Widerspruch, wenn man bei im Lande Verbliebenen die gleichen Ehrungen, die man bei jenen abqualifizierte, zur Stützung der eigenen Sache ins Feld führte. Auch auf der Gesinnungsebene ließ sich der Angriff nicht überzeugend vortragen. Das Argument, es handele sich bei den Emigranten durchweg um «Vaterlandsverräter», stach nur bei literarisch Nichtinformierten.

Auch in rein literarischer Hinsicht ist der Zerfall in zwei deutsche Literaturen nicht eindeutig. Beide Gruppen, die im Lande Gebliebenen und die Emi-

granten, sahen sich als Wahrer der literarischen Tradition. Der politische Umbruch von 1933 ist so sehr als radikaler Traditionsbruch verstanden worden, daß man darüber vergaß, daß gerade er die Erörterung dessen, was Tradition sei und sein solle, außerordentlich gefördert hat. Vermeintliche Träger der Tradition berufen sich in Deutschland entweder auf politische oder auf literarische Phänomene. Dabei werden gegen neue literarische Richtungen meist politische, gegen neue politische Richtungen aber literarische Argumente ins Feld geführt. So fürchtete man bei der Gründung des Deutschen Reiches durch Bismarck die Zerstörung einer literarischen Tradition, die man aus der Weimarer Klassik herleitete; so fürchtete man umgekehrt beim Einbruch der ersten expressionistischen Stilwelle die Zerstörung der gesellschaftlichen Struktur des Kaiserreichs, also einer politischen Tradition. 1933 zeigte man sich, mit Recht, wie sich sehr rasch erwies, besorgt um die literarische Tradition, die sich in der Weimarer Republik herausgebildet hatte. Umgekehrt denunzierten die neuen Machthaber sofort mit aller Schärfe diese Tradition und schoben ihr die Gefährdung der politischen Einheit unter. Literatur dürfe sich nur auf «Tradition» berufen, soweit sie die nationalsozialistische Politik der neuen Regierung unterstütze. In der Aneignung oder Ablehnung dieser Forderung jedoch werden dieselben Positionen bezogen wie schon zuvor in den Fraktionen der 1926 gegründeten «Sektion für Dichtkunst» der Preußischen Akademie der Künste. Die Fraktion, die einen vagen Dichtungsbegriff fanatisch gegen einen als zivilisatorisch verketzerten Literaturbegriff ausspielte, bekennt sich zu den neuen Machthabern. In der Denunziation allen «Literatentums» sieht sie die Tradition der deutschen Klassik und Romantik gewahrt. Die Fraktion dagegen, die sich als Fortsetzer und Förderer einer von der Aufklärung gespeisten Tradition sah, lehnt die Forderung nach Gleichschaltung ab. Sie durchschaut als Traditionsbruch, was sich als Rettung der «Tradition» gibt.

Nicht nur zweierlei Traditionsverständnis spaltet im Zeitraum zwischen 1933 und 1945 die deutsche Literatur in innerdeutsche Literatur einerseits, Exilliteratur andererseits. Die Zweideutigkeiten finden sich, wie bereits angeschnitten, in beiden Gruppen. Von der «heimlichen» Ausgrenzung aus dem Bereich der innerdeutschen Literatur, der sogenannten «inneren Emigration», war schon die Rede. Sie stellte eine Abspaltung dar, die durch die sehr verschiedenartigen Beweggründe, aus denen heraus sich die einzelnen Autoren in den Bezirk einer politisch unangreifbaren Innerlichkeit zurückzogen, in sich wiederum vielfach gespalten war. Aber auch die Literatur, die, offiziell gefördert, nationalsozialistisch war oder sich doch wenigstens nationalsozialistisch gab, war in sich gespalten. Das lag zum einen daran, daß der Nationalsozialismus kein in sich geschlossenes politisch-philosophisches System entwickelte wie etwa der Kommunismus, sondern eklektizistisch und infolge-

dessen vieldeutig war. Die gegensätzlichsten Positionen konnten als genuin nationalsozialistisch begriffen werden; Brecht hat das in einem seiner «Hitler-Choräle» subtil verspottet, in denen einander jeweils aufhebende politische Aussagen Hitlers in einer totalen Aufhebung seines Staates resultieren. Zum anderen lag es daran, daß die Literaturpolitik des Dritten Reiches nicht eine Linie konsequent verfolgte, sondern daß auf dem Sektor der Literatur verschiedene Institutionen miteinander rivalisierten, und das heißt: gegeneinander arbeiteten. Insbesondere zwischen dem von Goebbels geleiteten Propagandaministerium und dem Amt Rosenberg gab es permanente Spannungen und Zerwürfnisse. Auch betrieben einzelne nationalsozialistische Organisationen, etwa die Hitlerjugend, ihre eigene, häufig gegen die genannten Institutionen gerichtete Literaturpolitik. So konnte es geschehen, daß Literaturwerke von der einen Staats- oder Parteibehörde empfohlen, von der anderen dagegen auf die Schwarze Liste gesetzt wurden. Aus dieser undurchsichtigen Situation konnten geschickte Autoren und Verleger, die sich den herrschenden Mächten nicht anpassen wollten, Vorteile ziehen.

Neben diesen grundlegenden Spaltungen und Zerwürfnissen ist für einzelne Bereiche eine Einhelligkeit festzustellen, die in Erstaunen setzt. Dazu gehört in erster Linie der Bereich des Sozialen. In der Literatur wie in der Politik der zwanziger Jahre spielte, wie auch schon in früheren Epochen, die soziale Frage eine bedeutende, gelegentlich sogar beherrschende Rolle. Nach 1933 wird dieses Thema vollkommen ausgeklammert. Dabei spielen sich nationalsozialistische Literaturpolitiker und apolitische Autoren in die Hände. Letztere hatten kein Interesse an sozialen Fragen, weil sie den Rückzug in eine individuell, nicht gesellschaftlich determinierte Innerlichkeit vorzogen; erstere erklärten kategorisch, sämtliche sozialen Probleme seien durch die Machtergreifung 1933 gelöst. Mit dieser Deklaration wollte sich das Dritte Reich positiv von den Verhältnissen der Weimarer Republik abheben. Sämtliche gesellschaftlichen Interessen und Konflikte sollten im Volksganzen, der sogenannten «Volksgemeinschaft», aufgehoben sein. Klassenkämpferische Impulse, die man ohnehin als kommunistisch denunzierte, wurden gekappt. Doch blieb die scheinbare Entschärfung der Spannungen letztlich eine Verdrängung, auf so breite Zustimmung sie auch anfangs stieß. Nicht nur ein verschwommener «Volks»-Begriff, auch ein verschwommener «Arbeiter»-Begriff trug zur Nivellierung bei, die das Bild des Dritten Reiches weitgehend bestimmt. Der Zweite Weltkrieg förderte die Nivellierung, ein Vorgang, den wir schon im Ersten Weltkrieg beobachten konnten. Während aber 1914 eine vielfältig gegliederte ständische Gesellschaft in eine Notgemeinschaft umgeschmolzen wurde, wurde 1939 eine bereits weitgehend des Gesichts beraubte Gesellschaft nur in einen anderen, gefahrvolleren Zustand überführt. Dieser neue Zustand aber machte neue Differenzierungen sichtbar, die sich zwischenzeitlich im

Untergrund gebildet hatten. An die Stelle der gemütvollen literarischen «inneren Emigration» trat der politische Widerstand; Impulse der Exilliteratur wirkten dabei mit.

Die Ära des Dritten Reiches düster, zumindest aber Grau in Grau zu malen, stellt eine Versuchung dar, der die Geschichtsschreibung nicht immer entgangen ist. Doch sind nur-negative Definitionen wie die, daß das soziale Problem eliminiert und die Gesellschaft nivelliert wurde, gefährlich. Man muß die Substitute aufzeigen, die in diese Leerräume traten, die vergessen ließen, daß überhaupt Leerräume existierten. Hier sind in erster Linie die Massenbewegungen zu nennen. Sie stellten das optische und damit allgemein faßbare Äquivalent zu der neuen politischen Richtung dar, die sich ja selber als Massenbewegung, ja als «Bewegung» schlechthin verstand. Massenbewegungen können sich bei den verschiedensten Anlässen vollziehen, zeigen aber, vom jeweiligen Anlaß unabhängig, starke Ähnlichkeit in ihrer formalen Struktur. Die traditionellen sozialistischen Demonstrationen zum 1. Mai, dem Tag der Arbeit, werden in paramilitärische Aufmärsche umfunktioniert; Parteiversammlungen erfahren in den Nürnberger Reichsparteitagen eine Ausweitung ins Überdimensionale; auch Militärparaden werden politisch in Pflicht genommen. Diese Bewegungsvorgänge werden durchgehend mit der Person Hitlers in Verbindung gebracht. Er ist derjenige, der diese «Bewegung» überhaupt erst in Gang gesetzt hat, ist die treibende Kraft, der Motor des Ganzen. Das ist seine gleichsam dynamische, mehr noch: seine heilsgeschichtliche Rolle. Gleichzeitig aber spielt er eine statische Rolle. Er ist derjenige, zu dem hin sich diese «Bewegung» vollzieht, den sie anzielt, in dem sie zur Ruhe kommt und sich «erfüllt». Religiöse Erfahrungsschemata werden radikal säkularisiert. In Hitler vollendet sich nationalsozialistischer Ideologie gemäß die Heilsgeschichte.

Die an den Bewegungsvorgängen beteiligten Massen partizipieren an Hitlers Doppelrolle und damit am behaupteten heilsgeschichtlichen Vollzug. Die Großversammlungen der Nürnberger Reichsparteitage beweisen das: Marschkolonnen von überall her erstarren in den blockartigen Formationen auf der Maiwiese, um durch Reden des Führers wieder verflüssigt, das heißt: auf den Weg gebracht zu werden. Es handelt sich hier um eine eigenartig pervertierte Form politischer Utopie, für die es gerade in der Literatur des Dritten Reiches zahlreiche Entsprechungen gibt: die «Bewegung» erfolgt in die Zukunft, in einen als Perfektion aller politischen Bemühungen gesehenen völkischen Staat imperialen Ausmaßes hinein; zugleich aber wird wider allen Augenschein an der Behauptung festgehalten, daß dieser erstrebte Zustand längst erreicht sei. Bedenkenlose Zukunftsgläubigkeit gepaart mit einer hybriden Vereinnahmung der Zukunft durch die unmittelbare Gegenwart ist das strukturelle Grundmuster der Epoche. Mit diesem Grundmuster korrespondiert die Erfahrung

der Gegenwart einzig und allein unter dem Aspekt der geschichtlichen Zukunft. Die Reden Hitlers liefern für die Dominanz des Zweiten Futurs schlagende Beweise. So wird auf zwiefache Weise, in einem Akt doppelseitiger Verschwendung, die höchstgesteigerte utopische Intensität des Expressionismus und die nüchtern-kritische Gegenwartsbezogenheit der republikanischen Literatur vertan.

Massenbewegungen bedürfen, sobald sie ins Statische überführt werden, des angemessenen Raumes. Die verfügbaren Lokalitäten, Straßen und Plätze zumal, genügten nicht mehr. So wurden entsprechende architektonische Bedingungen geschaffen, ein Vorgang, an dem Hitler selber aktiv beteiligt war. Zum ersten Mal seit der Ära Bismarcks wird wieder in großem Stil öffentlich gebaut. Dabei wird selbst der Straßenbau repräsentativ. Die Autobahnen dienen nicht nur einem militärischen Zweck, sondern auch dem Prestigegewinn; überdies vollziehen sie im Rückgriff auf den Straßenbau des römischen Imperiums eine starke Bindung an den Faschismus italienischer Provenienz. Die gesteigerte Bautätigkeit muß aber auch wirtschaftlich als Mittel zur Verminderung der Arbeitslosigkeit gesehen werden. Darin zeigt sich dann bereits der erste Unterschied zwischen der Architektur des Kaiserreichs und der des Dritten Reichs. Jene war Resultat der Fülle, diese ist Resultat des Zwangs. Das prägt sich auch stilistisch aus. Die gründerzeitliche Architektur verfügte frei über die Stile. Zeigte ihr proteischer Charakter auch eine bedenkliche Richtungslosigkeit, so war sie dessenungeachtet Ausdruck vitaler politischer Energien. Ihre Bauwerke sind Protuberanzen eines glühenden Kerns. Ganz anders die Architektur des Dritten Reiches: sie will den eigenen Stil und kommt ihm auch nahe, aber je näher sie ihm kommt, desto mehr schwindet die prägende Kraft aus ihr. Hier handelt es sich nicht um Protuberanzen, sondern um Versteinerungen. Auch die Bauwerke des Dritten Reiches werden unter dem Aspekt des Zweiten Futurs geschaffen. Sie sind damit auf beklemmende Weise schon zu der Zeit, da sie erstmals genutzt werden, Monumente von toten Städten. In ihnen ist die Zerstörung zahlreicher deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg in paradoxer Massivität angelegt. Während sie errichtet werden, rückt für ihre Umgebung die totale Vernichtung in den Bereich des Möglichen.

Stilistische Gründe verstärken diesen Charakter des ganz und gar Toten. In den ersten Jahren nach 1933 waren in der Architektur noch Impulse des Bauhauses lebendig. Selbst monumentale Anlagen wie das von Werner March entworfene olympische Gelände in Berlin entbehrten nicht der Variabilität. Immerhin war March der Sohn eines der bekanntesten Architekten des Kaiserreichs, Otto March. Die aus früheren Epochen überkommenen Impulse klangen jedoch bald ab, die Repräsentativbauten wurden schematischer, ja konnten schließlich überhaupt nur ihre Materialmassen und ihre Ausmaße als Legiti-

mation ihrer Funktion vorweisen. Die Architektur sollte der politischen Gegenwart Dauer für alle Zukunft verleihen, diente aber entgegen der ihr zugedachten Aufgabe dazu, diese Gegenwart als vergänglich zu entlarven. Bei aller Bevorzugung dauerhafter Materialien wie etwa Zement hatte die Architektur des Dritten Reiches von allem Anfang an etwas Kulissenhaftes an sich. So wurde sie nicht zum Raum, der die Massenbewegungen band und legitimierte, sondern zur Kulisse, vor der jene Bewegungen etwas peinlich Theatralisches bekamen. Die Bildhauerei, die vor diese Kulisse gestellt wurde, steigerte die Peinlichkeit. Ähnlichkeiten mit der gründerzeitlichen Kunst sind auch hier rein äußerlich. Die Monumentalplastik der Ära Bismarcks war durch politische, gesellschaftliche und geistige Erfahrungen oder doch wenigstens Willensanspannungen «gedeckt». Ob Herrscherstandbild, ob Dichterdenkmal, ob mythologisch-patriotisches Arrangement: noch in den ästhetischen Fehlleistungen bekundete sich der stürmische Wunsch einer Gesellschaft zu adäquater Selbstdarstellung. Die permanente Überschreitung der Geschmacksgrenzen dokumentierte eine Vitalität, die sich ästhetisch-formal nicht abfangen und eingrenzen ließ. So blieben selbst die Maximalleistungen auf bildhauerischem Gebiet hinter dem eigentlich Gemeinten zurück. Genau umgekehrt verhält es sich bei der Monumentalplastik unter der Herrschaft des Nationalsozialismus: die Maximalleistung meint wortwörtlich «nichts», weil sie nicht mehr von gesellschaftlichen Wünschen getragen und getrieben ist.

Die Bildhauerei des Dritten Reiches war von vornherein überdimensional konzipiert. Derartige Konzeptionen waren zwar technisch auszuführen, wie zahlreiche Werke von Arno Breker und Josef Thorak beweisen, aber nicht substantiell auszufüllen. Die Bildhauerei besaß keinerlei Ausdrucksqualität mehr, sondern lediglich Wunschfunktion in dem eingegrenzten Sinne, daß sie entwarf, wie der Mensch dieses neuen Staates nach Meinung der Machthaber auszusehen habe. Rückgriffe auf völlig falsch verstandene antike Formen konnten nicht verschleiern, daß ein solches Aussehen außerhalb realer Möglichkeiten lag. So wurde das, was als unübersehbare Forderung an alle gemeint war, zum dekorativen Versatzstück, das jedermann geflissentlich übersah oder bestenfalls bespöttelte. Daß diese Gefahren nicht nur in der Monumentalplastik faschistischer Herkunft latent sind, beweisen am anderen Ende der politischen Skala zahlreiche Produkte des «sozialistischen Realismus». Die Einarbeitung derartiger Bildwerke in Repräsentativbauten mißlingt ebenfalls. Was dem Leipziger Völkerschlacht-Denkmal noch eben recht war, ist den Kult-Stätten des Dritten Reiches nicht mehr billig. Auch wird die Bildhauerei der dreißiger Jahre nicht glaubwürdiger, wo sie sich des Heroisch-Überdimensionalen enthält und mit dem Idyllisch-Maßvollen begnügt. Georg Kolbes Bildwerke beispielsweise sind durch den Gesamtzustand der Epoche ebenfalls nicht mehr «gedeckt». Je mehr sie sich auf Anmut und Schönheit berufen und

den Park als «natürliche» Umgebung erstreben, desto deutlicher wird ihre Unterlegenheit gegenüber den dekorativen bildhauerischen Produkten des Kaiserreichs. Das Heroische und das Idyllische sind nichts-sagend geworden: das ist die Lehre der Bildhauerei im Dritten Reich. Ob ähnliches für die Literatur gilt, wird noch zu fragen sein.

Bei aller Kritik wird man der Bildhauerei und der Architektur des Dritten Reiches einen unverwechselbaren Stil nicht abstreiten können. Daß dieser Stil die Hohlheit und Leere derjenigen entlarvt, die sich seiner bedienen, tut dem keinen Abbruch. Man könnte fast sagen, dieser Stil habe einzig die Aufgabe gehabt, Leerräume deutlich zu machen. Die schweren Materialien, die verwendet werden, sind unmißverständlich: aus ihrem Sein spricht, um es auf die knappste Formel zu bringen, das Nicht-Sein. Der Aspekt des Nicht-Seins offenbart sich am eindringlichsten in der Malerei. Das heißt nicht nur, daß sich von den bildkünstlerischen Selbstdarstellungen des Dritten Reiches, wie sie alljährlich im Haus der Kunst stattfanden, nichts gehalten hat, außer ihrem architektonischen Rahmen als leerer, beliebig verwendbarer Hülle, sondern auch und vor allem, daß diese offiziellen Selbstdarstellungen ohne eine ebenso törichte wie totale Negation nicht möglich waren. Gemeint ist die Ausstellung «Entartete Kunst», das einzige epochale künstlerische Ereignis der Jahre von 1933 bis 1945. Es ist nicht nötig, auf die untergründige Wirkung dieser Ausstellung im Inland hinzuweisen oder auf das ständig wachsende Ansehen, das die Angeprangerten, meist Vertreter des Expressionismus, seither im Ausland gewonnen haben. Auch muß nicht eigens auf die Unhaltbarkeit der infamen These, die «entartete» Kunst sei das Produkt einer «jüdisch-bolschewistischen» Verschwörung, eingegangen werden. Wichtig ist einzig, daß die nationalsozialistische Kunstideologie einer derartigen massiv-primitiven Verteufelung bedurfte, um ihre eigenen Ziele überhaupt artikulieren zu können. Überzeugende «positive» Leistungen lagen nicht vor. So benötigte man die Negation der «negativen» Leistungen. Da man die Museen nicht mit neuer Kunst füllen konnte, die sich neben der alten zu halten vermochte, «säuberte» man sie von der alten Kunst. Eindeutiger hatte noch keine politische Bewegung, ohne dies überhaupt zu merken, ihre ästhetische Unfähigkeit eingestanden.

Ähnlich wie in der bildenden Kunst ging man in der Musik vor. Die Produktion des Expressionismus und der zwanziger Jahre wurde in einer Ausstellung «Entartete Musik» an den Pranger gestellt. Vor allem Schönberg und seine Schule waren das Ziel des Angriffs. Dabei zeigte sich allerdings, daß es die Musik den Propagandisten schwerer und leichter zugleich machte. Das musikalische Opus «ist» erst im Augenblick der Klangwerdung. Eine Ausstellung, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, vermeintliche Fehlleistungen zu geißeln, hätte also für eine Aufführung der angegriffenen Werke sorgen

müssen, denn nur so hätte sich zeigen lassen können, was denn da überhaupt «entartet» sei. Eine solche Demonstration *gegen* das Werk aber hätte sich, da die Reaktion der Hörer nicht zu lenken war, in eine Demonstration *für* das Werk verwandeln können. Leichter war es, den tatsächlich zu Gehör gebrachten Musikbestand «sauber» zu halten. Das geschah durch konsequente Eingrenzung auf den tradierten Bestand klassischer und romantischer Musik. Diese wurde, nachdem ihre Beziehungen zur musikalischen Moderne radikal gekappt worden waren, gleichsam museal am Leben erhalten. Die eigene Musikproduktion des Dritten Reiches hatte mit diesem museal gehegten Bezirk nichts zu tun. Sie konzentrierte sich auf verkrampft volkstümliche Sing- und Spielmusik, die bei Aufmärschen und anderen Großveranstaltungen lediglich eine Hilfsfunktion zu erfüllen hatte. Platteste Melodik und vollkommen undifferenzierte Harmonik und Rhythmik herrschten vor. Gerade an der Marschmusik des Dritten Reiches, wie sie vor allem von Herms Niel geliefert wurde, läßt sich eine verdächtige Nähe zur Salonmusik minderster Qualität feststellen. Auch auf musikalischem Gebiet gingen Heroik und Idyllik eine nichts-sagende Verbindung ein. Das zeigte sich selbst in der Rezeption: Beethoven und Liszt etwa erfreuten sich besonderer Beliebtheit, weil sich die heroischen und idyllischen Elemente, die ihre Musik mit epochaler Notwendigkeit enthält, auf das eigene niedere Maß reduzieren ließen. Das gleiche gilt, schlaglichtartig, für die Lieblingswerke Hitlers: Wagners *Meistersinger von Nürnberg* und Lehárs *Lustige Witwe*. Unter Eliminierung der gesellschaftskritischen Züge, wie sie nicht nur das Musikdrama, sondern auch die Operette besitzt, wird das Vorhandene der eigenen Kleingeistigkeit angepaßt.

Kleingeistigkeit bestimmt insgesamt die Kunstanschauung des Nationalsozialismus. Die herrschende Haltung ist kleinbürgerlich, aber nicht in dem Sinne, daß hier das Kleinbürgertum voller Stolz und Selbstbewußtsein eine ihm gemäße Kunst entwickelt. Das 19. Jahrhundert kennt dafür im Biedermeier und im poetischen Realismus überzeugende Beispiele. Im Dritten Reich liegen die Dinge anders: nicht stolzes Wollen ist die Triebfeder, sondern Mißgunst und Neid auf das Wollen und Können anderer, das man selber nicht zu erreichen vermag. Dieser Zug läuft durch. Es wird zwar noch zu zeigen sein, daß die künstlerische Produktion des Exils nicht einfach mit hoher Qualität, die des Inlandes nicht einfach mit niederer Qualität gleichgesetzt werden kann; doch gerade darum muß einleitend mit allem Nachdruck festgestellt werden, daß in der innerdeutschen Entwicklung nach 1933 ein tiefverwurzelter Neid auf die wahrhafte Leistung die gesamte Atmosphäre beherrschte und vergiftete. Dafür ist ohne Frage die Kunstanschauung Hitlers verantwortlich zu machen. Selber gescheiterter «Künstler», hat er seinem kleinbürgerlichen, nur der Negation fähigen Neid nicht nur in *Mein Kampf*, sondern auch in zahlreichen Reden freien Lauf gelassen. Haßverblendetes

Geifern war die Darbietungsform, die er wählte und die nun gerade bei den Halb- und Nichtkünstlern, die in jeder Epoche Legion sind, Furore machte. Hitlers Argumentation in Sachen von Kunst, Musik und Literatur war alles andere als politisch determiniert; sie war Ausfluß persönlicher Ressentiments. Der politisch nur schlecht bemäntelte Terror der Minderbemittelten wirkte sich in allen Künsten katastrophal aus.

Das gilt auch für die Literatur. Dennoch machte deren Entschärfung und Gleichschaltung unerwartete Mühen und gelang, strenggenommen, nie ganz. Als Medium ist die Literatur schwerer kontrollierbar als die bildenden Künste und die Musik. Zwar läßt sich die Publikation eines umfangreichen Romans unterbinden, aber die handschriftliche Verbreitung oppositioneller Gedichte etwa ist auch mit äußerster Anstrengung nicht zu verhindern. Hinzu kommt der doppeldeutige Charakter von Literatur überhaupt. Selbst die «innere Emigration», die sich meist mit dem Rückzug in den Raum der eigenen Innerlichkeit begnügte, entwickelte gelegentlich Formen des doppeldeutigen Sprechens, die fast einer neuen Sprache gleichkamen. Allerdings blieben derartige Versuche auf einen kleinen Kreis beschränkt, der in der Lage war, das Verschlüsselte zu entschlüsseln, oder genauer: den fingierten poetischen Text politisch aufzulösen. Insbesondere an Ernst Jüngers Werk *Auf den Marmor-Klippen* (1939) wendeten Zeitgenossen den lesenden Scharfsinn. Schon früher wurde Werner Bergengruens Roman *Der Großtyrann und das Gericht* (1935) als verschlüsselter politischer Text gelesen. Auch finden sich Werke der Geschichtsschreibung, deren vorgegebene Objektivität durchstoßen werden mußte, wollte man zum Gemeinten, zur politischen Substanz, vordringen. In diese Kategorie fällt *Das Reich der Dämonen* (1941) von Frank Thieß, während des Zweiten Weltkriegs ein geheimer Sensationserfolg.

Schließlich konzipierte man überhaupt keine fiktiven Werke mehr, sondern zog sich vollkommen auf das Tagebuch zurück. Zahlreiche Tagebücher aus der Zeit vor 1945 sind nach 1945 veröffentlicht worden. Sie beweisen, daß der erzwungene Rückzug ins «Private» meist auch ein intensives Durchdenken der politischen Voraussetzungen dieses Rückzugs beinhaltete. Die Zeiten allerdings, in denen sich eine literarisch-politische Zeitschrift *Das Tagebuch* nennen konnte, waren vorüber. Das Zeitschriftenwesen bringen die neuen Machthaber bald unter ihre Kontrolle. Zwar bestehen einige altberühmte Organe wie *Die Neue Rundschau* weiter, ja können sogar noch für zwei, drei Jahre den alten Kurs halten, im übrigen aber bedeutet das Jahr 1933 das Ende des reichen und weitgefächerten Zeitschriftenwesens, wie es durch viele Jahrzehnte hindurch die deutsche Literatur mitgeprägt hatte. Gutgemeinte, aber matte Kompromisse wie *Das Innere Reich*, seit 1934 herausgegeben von Paul Alverdes und Karl Benno von Mechow, können nicht vergessen machen, daß der rücksichtslose Kahlschlag der Literatur begonnen hat.

Jenseits alles Politischen hat der allgemeine Qualitätsschwund seinen Grund darin, daß die beiden Strömungen der deutschen Literatur nach 1933 nicht mehr miteinander kommunizieren konnten. Weder hatte die Exilliteratur verläßliche Informationen über innerdeutsche Vorgänge, noch wußten die im Lande Verbliebenen, was sich in der Exilliteratur tat. Die Folge war, daß beide Gruppen in wachsendem Maße die Differenzierung in sich verloren, daß sich «Gleichschaltungen» ergaben, nicht nur bei der Unterwerfung der innerdeutschen Literatur unter die Forderungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik, sondern auch bei den Reaktionen der Exilliteratur auf vermutete Entwicklungen im nationalsozialistischen Deutschland. Die Propaganda des Dritten Reiches will die Literatur ihren Tageszielen und -zwecken dienstbar machen, indem sie sie veranlaßt, alle Tagesziele und -zwecke als ihrer unwürdig aufzugeben. Das Angebot der Zeitlosigkeit wird gemacht, um die so «Befreiten» zeitlich um so mehr in Zwang nehmen zu können. Entgegen der innerdeutschen Literatur betont die Exilliteratur nachdrücklichst das Tagespolitische. Nur ein Bruchteil der literarischen Produktion der Emigranten steht jenseits des unmittelbaren Tageskampfes. Das liegt nicht nur daran, daß unter den emigrierten Autoren zwangsläufig die politischen Publizisten die Überzahl ausmachen; auch die Erzähler, Lyriker und Dramatiker verlegen sich mehr oder weniger auf politische Tagesschriftstellerei. Diese «Gleichschaltung» ist nobler und notwendiger als die innerdeutsche, ist aber doch, wie jene, situationsbedingt und, insgesamt, eine Reaktion, die weitgehend von den Mitteln des Gegners bestimmt wird. In beiden Gruppen haben die «Gleichschaltungen» eine Gleichförmigkeit zur Folge, die an Trostlosigkeit grenzt, und das um so mehr, je hoffnungsvoller und zukunftsträchtiger man sich in jedem einzelnen Falle gibt.

Die Gesamtsituation in ihrer Verfahrenheit läßt sich an zwei literarischen Kontroversen von symptomatischem Rang ablesen. Kernstücke dieser Kontroversen sind Klaus Manns Brief an Gottfried Benn vom 9. Mai 1933, also das Dokument eines Emigranten der ersten Stunde, und Thomas Manns offener Brief an Eduard Korrodi vom 3. Februar 1936, also das Dokument eines relativ spät Emigrierten, dessen definitive «Ausbürgerung», wie es im offiziellen Sprachgebrauch des Dritten Reiches hieß, erst auf Grund eben dieses offenen Briefes erfolgte. Nicht nur zwei «Schübe» der Emigration werden mit diesen Dokumenten abgesteckt, sondern, schließt man die Äußerungen der jeweiligen Gesprächspartner mit ein, der Gesamtbereich der Probleme, um die es in der «gespaltenen» Literatur der Jahre zwischen 1933 und 1945 geht. In diesen Dokumenten sind spontane und frühe Erfahrungen des literarischen Exils verbindlich aufgefangen; aber auch sämtliche Folgen, die sich im Laufe der Entwicklung aus der Spaltung ergeben sollten, werden vorausgesagt. Insbesondere die Äußerungen von Klaus Mann sind von einer bestürzenden Hellsicht

und weisen in ihren literarischen und politischen Implikationen weit über den End- und Wendepunkt des Jahres 1945 hinaus.

Der Brief von Klaus Mann, geschrieben in Le Lavandou in Südfrankreich, ist das Dokument eines Zweifels, der sich an der politisch-literarischen Situation entzündet hat und unabweisbar nach Formulierung drängt. Dieser Zweifel ist nicht zuletzt darum so überzeugend, weil Klaus Mann in einer Epoche, der Weimarer Republik, aufgewachsen ist, die an Zweifeln keineswegs arm war. Angeborener und anerzogener Skeptizismus wird von Klaus Mann in brennende Existenzfragen überführt. Anlaß ist die Verwunderung über die Haltung eines Einzelnen, eben des Adressaten: Gottfried Benn. Aus Protest gegen die neue Regierung, so argumentiert Klaus Mann, seien berühmte Autoren aus der «Sektion für Dichtkunst» der Preußischen Akademie der Künste ausgetreten. Der einzige Autor aber, mit dessen Protest die literarisch Wissenden fest gerechnet hätten, eben Benn, habe diesen Schritt nicht vollzogen, sondern geschwiegen. Zweifel spitzt sich zu Kritik zu: «Was konnte Sie dahin bringen, Ihren Namen, der uns der Inbegriff des höchsten Niveaus und einer geradezu fanatischen Reinheit ist, denen zur Verfügung zu stellen, deren Niveaulosigkeit absolut beispiellos in der europäischen Geschichte ist und von deren moralischer Unreinheit sich die Welt mit Abscheu abwendet[3]?» Die Qualitätsfrage ist also für Klaus Mann zugleich eine moralische Frage. Hier aber liegt das Dilemma. Autoren wie Benn, die den Bezug zwischen Literatur und Politik leugnen, sind mit derartigen Fragen nicht anzusprechen. Die «Reinheit» der Kunst findet ihrer Meinung nach in der notwendigen «Unreinheit» der Politik die genaue Entsprechung.

Daß diese Entsprechung ein fataler Trugschluß war, hat Gottfried Benn post festum freimütig bekannt. Klaus Mann, der Jüngere, habe, so sagt er, «die Situation richtiger beurteilt, die Entwicklung der Dinge genau vorausgesehen, er war klarer denkend als ich»[4]. Klaus Mann erkannte, daß nicht, wie es 1933 den Anschein hatte, die Ausgebürgerten und Exilierten die vereinsamt Isolierten seien, sondern ganz im Gegenteil die Daheimgebliebenen. Das signalisiert, daß das Dritte Reich den Künstler überhaupt in die Isolation drängen würde. Das problematische Schlagwort von der «inneren Emigration» erhält von hier aus, nicht etwa als Ausdruck einer genuinen Entscheidung, sondern lediglich als Resultat eines brutalen politischen Zwanges, seine Legitimation. Klaus Mann begnügt sich aber nicht mit einer fordernden Anrufung der Kunstprinzipien Benns. Er begnügt sich auch nicht damit, Querverbindungen herzustellen, indem er betont, daß nicht jeder emigrierte Literat notwendig «links» stehe, was impliziert, daß nicht jeder in Deutschland Verbliebene unbedingt «rechts» stehen müsse. Er will vielmehr bestimmte Überschneidungen und die in ihnen verborgenen Gefährdungen bereden. Klaus Mann weiß, daß sich Benn in den zwanziger Jahren an einigen Literaten gerieben und in zorniger

Reaktion auf ihren flachen Rationalismus die Position eines dezidierten Irrationalismus bezogen hat. Das Gefälle des Irrationalismus vom rein Geistigen bis zum trüb Gewalttätigen wird beschworen: «Es scheint ja heute ein beinah zwangsläufiges Gesetz, daß eine zu starke Sympathie mit dem Irrationalen zur politischen Reaktion führt, wenn man nicht höllisch genau achtgibt. Erst die große Gebärde gegen die ‹Zivilisation› – eine Gebärde, die, wie ich weiß, den geistigen Menschen nur zu stark anzieht –; plötzlich ist man beim Kultus der Gewalt und dann schon beim Adolf Hitler.» Im Aufzeigen dieses Gefälles wird zugleich eine Eigenart faschistischer Literatur angedeutet: daß sie, die sich «positiv» irrational gibt, recht eigentlich nur aus der permanenten Denunziation des Rationalen lebt.

Klaus Mann setzt das Rationale mit dem Geist schlechthin gleich. Mit aller Schärfe sagt er voraus, daß es eben der Geist sei, der dem Faschismus abgehe und den der Faschismus in Zukunft konsequent zu vernichten trachten werde. «Denn wenn einige Geister von Rang immer noch nicht wissen, wohin sie gehören –: die dort drüben wissen ja ganz genau, wer nicht zu ihnen gehört: nämlich der GEIST.» Weil sich diese «Prophetie» Klaus Manns erfüllte, gesteht Benn im nachhinein seine vollkommene, in Bewunderung einmündende Verblüffung. Damit allerdings dämonisiert er eine durchaus rationale Vorausberechnung. «Ich wäre Ihnen dankbar für jede Antwort», lautet die Schlußformel des Briefes. Aus ihr spricht fast schon Resignation. Es ist fraglich, ob überhaupt eine Antwort kommen, noch fraglicher, ob sie im erhofften Sinne ausfallen wird. Aus dieser Unsicherheit heraus erfolgt, verhüllt und höflich, eine Aufkündigung von Freundschaft und Verehrung von vornherein. In einer zweideutigen Situation wird zweideutiges Verhalten antizipiert, wenn auch nicht akzeptiert. So macht der Brief von Klaus Mann dreierlei deutlich. Erstens hat der politische Umbruch von 1933 eine Situation provoziert, die der Einzelne nicht mehr überblickt, geschweige denn beherrscht, eine Situation, zu deren Klärung ein Dialog über die Grenzen hinweg nötig wäre, wie er nicht mehr realisierbar ist. Zweitens nimmt das Gefälle zwischen Geistig-Literarischem und Politischem katastrophale Ausmaße an und läßt sich weder durch Parallelsetzungen noch durch Negationen aus der Welt schaffen. Drittens begibt sich die Literatur in wachsendem Maße in eine totale Isolation, so unterschiedlich die Bedingungen dieser Isolation innerhalb und außerhalb Deutschlands auch sein mögen. Exakter konnte die Bestimmung der Zeitlage nicht sein.

Gottfried Benn antwortete in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 25. Mai 1933. Seine Antwort zielt über Klaus Mann hinaus auf die literarische Emigration überhaupt. Das schon von Klaus Mann gewählte Verfahren, einen gleichsam symbolischen Adressaten zu wählen, wird auf die Spitze getrieben. Nachträglich hat Benn weite Strecken seiner Antwort als «romantisch» abgetan, «sie haben einen unangenehmen Schwung und sind erfüllt von einer Art

‹Schicksalsrausch›»[5]. Im Gegensatz zu Klaus Mann, der die Krise von 1933 unter tagespolitischen Gesichtspunkten sieht, stellt Benn die Ereignisse unter weltgeschichtliche Aspekte. Das Elementare der Vorgänge fasziniert – beileibe nicht nur ihn – und setzt das Denken außer Kurs. Was von außen gesehen als parteipolitische Machenschaft erscheint, kann von innen her als weltgeschichtlicher Wendepunkt empfunden werden. Eben das versucht Benn, wobei seine Redseligkeit enthüllt, daß er unterbewußt fühlt, daß er etwas Nichtzulegitimierendes legitimieren will. Benns Antwort ist also nicht so «unzweideutig», wie er selber glaubt. Er unterstellt zunächst, daß Klaus Mann nicht zum Fragen berechtigt sei – ebenso wie Klaus Mann unterstellt hatte, daß Benn keine Antwort geben könne. Die Kontroverse enthüllt symptomatisch eine tiefe, nicht zu überbrückende Kluft, eine Kommunikationslosigkeit von allem Anfang an. Klaus Mann verwendet literarische Argumente, um Politisches zu klären, Benn dagegen zieht politische Fakten heran, um sie literarisch zu rechtfertigen. Basis für Benn ist die lebendige «Erfahrung» des politischen Umbruchs, ohne daß diese Erfahrung kritisch abgetastet oder gar angetastet würde. Vielmehr beruft sich Benn, um seine «Erfahrung» abzusichern, unmittelbar auf die Geschichte. Er knüpft an seine Essayistik aus den zwanziger Jahren an, funktioniert sie aber nun ins «Positive» um. Unter dem Zeichen eines gleichbleibenden Irrationalismus wird Geschichtsskepsis, wie sie radikaler nie formuliert worden ist, zu einer Geschichtsgläubigkeit, die aus eben jener bürgerlichen Mentalität des 19. Jahrhunderts geschöpft ist, die Benn in der Gestalt Klaus Manns glaubt denunzieren zu müssen. «Natürlich», so sagt Benn, der tiefen Zweideutigkeit seines Trotzes nicht bewußt, «ist diese Auffassung der Geschichte nicht aufklärerisch und nicht humanistisch, sondern metaphysisch, und meine Auffassung vom Menschen ist es noch mehr.» Nachdrücklich bekennt er sich zu seinem Irrationalismus, wobei er die von Klaus Mann aufgedeckten Gefährdungen provokativ mit einschließt.

Auf die Situation von 1933 bezogen, fällt Benn in den typischen Denkfehler der Nationalsozialisten, das Tagesgeschehen zum Zeitpunkt eben dieses Geschehens bereits aus dem Blickwinkel der Ewigkeit sehen zu wollen. Dennoch kann und darf Benns Argumentation nicht als «faschistisch» abqualifiziert werden. Bei aller fatalen Affinität zur nationalsozialistischen Mentalität fehlt das Opportunistische, das jene «auszeichnet»; auch fällt die Radikalität der Argumentation auf, die Benn sehr bald in vollkommenen Gegensatz zur offiziellen Literaturpolitik des Dritten Reiches bringen sollte. Daß die generelle Berufung auf die Geschichte nicht genügt, weiß Benn. Darum geht er rasch von der «Philosophie», wie er seine geschichtstrunkenen Visionen nennt, zur «Politik» über, worunter er seine eigenen Alltagserfahrungen versteht. Hier nun unterlaufen ihm Kurzschlüsse, die ebenfalls als symptomatisch für das Jahr 1933 gelten dürfen. Benn führt dreierlei an. Erstens habe niemand von denen,

die jetzt gegen die nationalsozialistischen Machthaber wettern, von «hysterischer Brutalität» gesprochen, als in der russischen Revolution zwei Millionen Menschen ermordet wurden. Dieser Hinweis wird durch die nicht ganz stimmige These von der «unblutigen Revolution» des Jahres 1933 verstärkt. Zweitens gehe es jetzt den Arbeitern sozial besser als früher. Was SPD und KPD nicht vermocht hätten, habe die NSDAP geschafft. Er, Benn, könne das aus seiner Kleineleutepraxis beurteilen – ein deutlicher Seitenhieb gegen die vermutete luxuriöse Lebensführung der Emigranten. Drittens, und dieses Argument überzeugt am wenigsten, könne sich der Einzelne nicht von den Schicksalen seines Volkes ausschließen. Der nebulöse Begriff des «Volkes» paßt nicht in Benns Vokabular. Der versuchten Angleichung haftet etwas Verkrampftes, Peinliches, Unwahrhaftiges an. Es ehrt Benn, daß er das später selbst eingestanden hat.

Die Kontroverse zwischen Eduard Korrodi und Thomas Mann ist anderer Art als die Kontroverse zwischen Klaus Mann und Gottfried Benn. Sie liegt zeitlich knapp drei Jahre später, im Januar und Februar 1936. Es fehlt ihr also alles Momentane, Impulsive, Intuitive. Aber auch die literarischen und politischen Zweideutigkeiten haben sich verringert; denn die dilemmatische Situation hatte sie geklärt, die Voraussagen von 1933 waren entweder eingetroffen oder unerfüllt geblieben. Auch trug das weit höhere Alter und die unabhängigere Position der Kontrahenten dazu bei, die Argumentation aus fremden Zwängen zu lösen und gelassener zu machen. Während die Kontroverse zwischen Klaus Mann und Gottfried Benn sich unmittelbar an der politischen Lage entzündet hatte, wurde die Kontroverse von 1936 durch eine literarische Reflexion über die Folgen der Politik für die Literatur veranlaßt. Leopold Schwarzschild hatte im *Tagebuch*, das nun in Paris unter dem Titel *Das neue Tagebuch* als deutsche Emigrantenzeitschrift erschien, die Meinung verfochten, daß Deutschland, nachdem viele seiner führenden Autoren das Land verlassen hätten, keine Literatur mehr besäße. Dagegen wandte sich der Schweizer Korrodi, also ein Neutraler, dessen Stimme von beiden Seiten gehört werden konnte, am 26. Januar 1936 in der *Neuen Zürcher Zeitung*. Schwarzschild hatte in erster Linie den politisch determinierten Roman im Sinne, er verstand Literatur aufklärerisch als Gebrauchsliteratur, womit er kein Werturteil fällen, sondern nur eine Funktionsbestimmung vornehmen wollte. Korrodi dagegen schätzt gerade diese Art von Literatur nicht, er rügt ihren «merkantilen Stil» und spielt konservative Autoren, darunter auch Lyriker, gegen sie aus. Wir erkennen die beiden Lager wieder, die sich schon in der «Sektion für Dichtkunst» der Preußischen Akademie der Künste als Fraktionen formiert hatten.

Das allein hätte keine Entgegnung provoziert. Entscheidend war, daß Korrodi mit aller Schärfe einen Denkfehler aufdeckte, dem Nationalsozialisten und Exilierte von ihren gegenseitigen Positionen her im gleichen Maße verfielen.

Die Nationalsozialisten hätten schon vor 1933 behauptet, die deutsche Literatur sei «verjudet»; eliminiere man die Juden, sei die deutsche Literatur wiederhergestellt. Dem entspräche – mit umgekehrter Wertung – die Argumentation Schwarzschilds, daß nun, wo die jüdischen Autoren ins Exil gegangen seien, keine Literatur in Deutschland mehr existiere. Thomas Manns Antwort in Form eines offenen Briefes begnügt sich nicht damit, auf einen derartigen Denkfehler zu verweisen; sie analysiert vielmehr die Differenzen, die zu diesem Denkfehler geführt haben oder aber aus ihm abzuleiten sind. Thomas Mann gibt ohne weiteres zu, daß Korrodi Schwarzschild widerlegt habe, und zwar «unbedingt», so wenig er, ein der Literatur als Kunst Verschworener, zum gegenwärtigen Zeitpunkt Zweifel am Primat der Kunst vor der Politik unterdrücken könne. Allerdings glaubt Thomas Mann nicht, daß die Namen der von Korrodi Genannten, unter denen Rudolf Alexander Schröder eine bevorzugte Stellung einnimmt, genügend Gewicht hätten, um gegen die Autoren des Exils ins Feld geführt werden zu können. «Übertragbar» allerdings seien einzelne Namen ohne weiteres. Mit außerordentlichem Weitblick, der die gesamte literarische und politische Landschaft umgreift, erkennt Thomas Mann, daß es häufig lediglich von den Umständen abgehangen habe, auf welcher Seite sich ein Autor heute befinde. Gerade weil er es ablehnt, wie es Klaus Mann und Benn im Jahre 1933 noch getan hatten, den Autor unter einen unausweichlichen Schicksalszwang zu stellen, gewinnt das nüchterne Aufzeigen der Umstände an Überzeugungskraft.

Thomas Mann läßt es nicht dabei bewenden, die Unmöglichkeit einer Grenzziehung zwischen Exilliteratur und innerdeutscher Literatur zu konstatieren. Er nimmt die Gelegenheit wahr, die Verlogenheit der nationalsozialistischen Literaturideologie bloßzustellen. Das war fraglos eine politische Tat hohen Ranges. Thomas Mann lehnt es ab, die Verbindlichkeit von Begriffen wie «jüdisch» und «deutsch» auf literarischem Sektor anzuerkennen, und dies um so entschiedener, als die Propaganda des Dritten Reiches in ihren Versuchen nicht nachließ, beide Begriffe als einander ausschließend zu fassen. Thomas Mann interpretiert sie ganz im Gegenteil im Sinne wechselseitiger Befruchtung und Steigerung. In einer aus der Mischung «deutscher» und «jüdischer» Elemente hervorgegangenen Literatur sieht er, die schlechte Gegenwart auf eine bessere Zukunft hin öffnend, die Gewähr für deren Unteilbarkeit.

ZWEITES KAPITEL

Erzählende Literatur

1933 erfolgte die Aufspaltung der Literatur der Weimarer Republik in innerdeutsche Literatur und Exilliteratur, ein Vorgang, der sich für die Republik Österreich 1938 wiederholte. Die Erzähler, die in der Weimarer Republik Rang und Namen hatten, gingen zum überwiegenden Teil ins Exil. Das hinterließ eine spürbare Lücke. Diese Lücke wurde dadurch noch größer, daß auch die «Romanindustrie», um die abwertende Formel Korrodis zu verwenden, größtenteils emigrierte. Die großen republikanischen Erzähler waren ja durchaus Bestandteil dieser «Industrie». Die Romanproduktion insgesamt stand unter so rationalen ökonomischen Bedingungen, daß hoher Marktwert nicht mehr gegen die Qualität ausgespielt werden konnte. Die abgewanderte «Industrie» wurde außer Landes neuaufgebaut: deutschsprachige Verlagshäuser entstanden in Holland und Schweden, in Rußland und der Tschechoslowakei. Die großen Erzähler wurden hier erneut in den Literaturprozeß eingegliedert. Im Inland war man froh, die lästigen Autoren los zu sein, hatte aber, rein funktional, zunächst keinen Ersatz für sie. Die Lesebedürfnisse weiter Kreise konnten nicht ohne weiteres ignoriert werden. So sehr die Propaganda des Dritten Reiches die «Romanindustrie» schmähte: gerade auf diese war sie nach 1933 angewiesen. Auf der Suche nach neuen Produzenten stieß man nun ausgerechnet auf jene Romanciers, die den kommerziellen Charakter des von ihnen gepflegten literarischen Genres bisher mit Leidenschaft geleugnet hatten. Sie wurden in die Rolle von Produzenten gedrängt. So standen plötzlich Autoren zweiten und dritten Ranges, die schon seit Jahren, ja Jahrzehnten Romane geschrieben, aber immer nur gedämpfte Beachtung gefunden hatten, im Vordergrund. Ihre Rolle war zwiefach doppeldeutig. Einmal kam die Eingliederung in den literarischen Produktionsprozeß in fast allen diesen Fällen dem Verleugnen der Überzeugung gleich, der Roman als Kunstwerk könne nur aus innerer, schöpferischer Nötigung entstehen; zum anderen war diese Einvernahme politischer Natur und machte die Betroffenen zu Parteigängern des Nationalsozialismus, oft allerdings, wie zu ihrer Ehre gesagt werden muß, zu Parteigängern wider Willen.

Unter diesen «vereinnahmten» Autoren waren zahlreiche Vertreter einer regional begrenzten, ja beschränkten Literatur; dadurch verliert die innerdeutsche Literatur nach 1933 rapid an Weltläufigkeit. In den Fehler, auf Grund der nachträglichen Vereinnahmung diese Autoren samt und sonders als Vorläufer des Nationalsozialismus, als in der Wolle gefärbte Faschisten zu denunzieren,

sollte man nicht verfallen. Erzähler vom Range Hermann Stehrs oder Erwin Guido Kolbenheyers lassen sich nicht nur polemisch-negativ charakterisieren. Für den Chronisten komplizieren sich nach 1933 die ohnehin schon komplizierten Verhältnisse: Publikations- und Wirkungsgeschichte klaffen nun noch stärker auseinander als in den zwanziger Jahren, in denen wenigstens personal die Kontinuität gewahrt blieb, weil der in die neue Epoche fremd Hineinragende immerhin mit neuen Werken Wirkung übte. Nach 1933 aber mußten in vielen Fällen alte Werke alter Autoren die durch die Emigration entstandenen Lücken füllen. Die Romanciers der zweiten und dritten Garnitur wurden wortwörtlich zu Lückenbüßern. Viele von ihnen waren bereits vor dem Ersten Weltkrieg literarisch hervorgetreten. Nicht nur im wilhelminischen Zeitalter, auch in der Weimarer Republik waren ihnen Achtungserfolge nicht versagt geblieben. So wurden beispielsweise in die «Sektion für Dichtkunst» der Preußischen Akademie der Künste berufen: Erwin Guido Kolbenheyer, Wilhelm Schäfer, Hans Grimm. Sie erst in diesem Kapitel abzuhandeln, entspricht der inneren Lage: die Literatur des Dritten Reiches zehrte von bedenkenlosen Rückgriffen in die literarische Vergangenheit, ja bestand überhaupt nur aus solchen Rückgriffen.

Die lebendige Tradition des Romans der Weimarer Republik dagegen setzte sich im Roman der Emigration fort. Diese Tatsache war ein wesentliches Element im Selbstverständnis der Exilliteratur. Tragischerweise versandete diese Tradition in der Emigration. Der deutsche Roman nach 1945 knüpfte nicht an den Roman der Emigration an, sondern an frühere literarische Entwicklungsstufen; und der Roman der Emigration seinerseits wurde nicht wirklich in die Nachkriegsliteratur integriert, auch nachdem seiner Verbreitung keinerlei politische Hindernisse mehr im Wege standen. Daß er nicht allgemeinverbindlich sei, sondern, existentiell, Randerscheinung bleiben müsse, ist selbst von Gutwilligen hartnäckig behauptet worden. Bereits der Roman der Weimarer Republik hatte sich, je mehr die Literatur in der Lösung vom abklingenden Expressionismus Gebrauchswert auch im politischen Tageskampf erhielt, desto intensiver aktuellen Zeitfragen zugewandt. Beim Roman der Emigration blieb die zeitkritische Thematik zentral. Immerhin war die Emigration als solche eine so tief in das Leben eines jeden Autors einschneidende politische Erfahrung, daß sich ihre Thematisierung fast von selber ergab. Dabei mußten – im Sinne einer für die Erzählstruktur notwendigen Folie – auch die Verhältnisse vor 1933 mit in die Erzählsubstanz eingebracht werden; hier konnte man noch uneingeschränkt aus eigener Erfahrung schöpfen. Problematischer wurde es, wenn das Exil mit innerdeutschen Verhältnissen nach 1933 kontrapunktiert wurde; hier war man weitgehend auf Vermutungen angewiesen. Das bedingt die Einseitigkeit vieler Romane aus der Emigration.

Was man darstellen will, nämlich das Deutschland Hitlers, will man zugleich

angreifen. Darstellung und gleichzeitiges Attackieren eines Un-Bekannten aber müssen notwendigerweise mißlingen. Andererseits war die Entwicklung des Dritten Reiches weitgehend in den – durchaus bekannten – Verhältnissen vor 1933 angelegt; nur war die divinatorische Gabe, die folgende Entwicklung exakt zu berechnen, nur wenigen gegeben. Mißlangen auch die Versuche unmittelbarer Gestaltung des Dritten Reiches, so führte doch die Verwendung spezifischer «Medien» zu aufschlußreichen Ergebnissen. Als Medium konnte das eigene Leben dienen. Das Exil verlieh autobiographischen Bemühungen neue Verbindlichkeit. Je mehr man sich auf die eigene Existenz einließ, desto stärker wurde man der Epoche habhaft. Als weiteres Medium diente die Geschichte. Der zeitkritische Roman der Emigration präsentierte sich häufig in der Form des Geschichtsromans. Nicht wenige Autoren haben im Exil auf allen diesen Gebieten gearbeitet: Zeitroman, Autobiographie, historischer Roman. Individuelle Schicksale, epochale Verhältnisse und weltgeschichtlich-existentielle Zusammenhänge werden aneinander wechselweise transparent. Überschneidungen treten dabei naturgemäß in der individuellen Schicht auf: die Erfahrung der Epoche und der Welt schlechthin ist von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation abhängig. Da nun das Exil als individuelles Schicksal die volle Spannweite der Generationen umfaßte, ist die Exilliteratur, so sehr sie auch in der ständigen Gefahr ist, sich thematisch festzufahren, von außergewöhnlicher Streuung, was das personale Moment, wohl auch die personale Motivation, angeht. Die Skala wird für die erzählende Literatur durch drei prominente Autoren abgesteckt: die ältere Generation repräsentiert Heinrich Mann, die mittlere Lion Feuchtwanger, die jüngere Klaus Mann.

Daß Repräsentanz nicht mit Erfolg oder auch nur Wirkung gleichgesetzt werden darf, beweist das Spätwerk von Heinrich Mann. Unwiederholbar bleibt Heinrich Manns artistische Leistung, die im wilhelminischen Zeitalter Furore machte, unwiederholbar auch seine literarisch-politische Position in der Weimarer Republik; im Exil gerät er in wachsende Vereinsamung. Trotz starken politischen Engagements kann er ein tiefverwurzeltes Mißtrauen gegen den Zeitgenossen als homo politicus, wie es in seinen antiwilhelminischen Romansatiren thematisch wurde, nie ganz überwinden. Heinrich Mann bleibt auch im Exil – wobei die Rüge Thomas Manns[6] durchaus ins Positive gekehrt werden soll – «Zivilisationsliterat», also eine literarische Intelligenz, die vermittels von Fiktionen auf die Realität reagiert, nicht aber eine Umgestaltung dieser Realität zu bewirken vermag, vielleicht nicht einmal bewirken will. Unter Zusammenfassung aller seiner schwindenden und sich verhärtenden Kräfte schreibt Heinrich Mann den monumentalen Doppelroman *Die Jugend des Königs Henri Quatre* (1935) und *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* (1938), auf den Spuren von de Vaissières Monographie von 1928 minuziös aus den Quellen erarbeitet und doch durch radikale Stilisierung –

Potenzierung und zugleich Objektivierung des eigenen, in den *Göttinnen* entwickelten Frühstils – in vielfältiger polemischer Brechung auf die Gegenwart bezogen. Ein möglicher unmittelbar zeitkritischer Roman in Analogie zu den antiwilhelminischen Romansatiren, wird, da alle schöpferischen Impulse in den *Henri Quatre* eingehen, auf eine «deutsche Zeitgeschichte» unter dem Titel *Der Haß* (1933) reduziert. *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1946) schließlich heißt, daß die literarisch-politische Summe nicht nur der eigenen Existenz, sondern einer Generation, ja einer ganzen Epoche gezogen werden soll.

Die mittlere Generation vertritt Lion Feuchtwanger (1884–1958). Sieht man von Heinrich und Thomas Mann ab, nimmt Feuchtwanger in der Exilliteratur überhaupt die erste Stelle ein. Schon in der Weimarer Republik gehörte er zu den erfolgreichsten Romanciers, schon hier zeichnete sich die für sein Werk charakteristische Polarität zwischen historischem Roman (*Jud Süß*, 1925) und zeitkritischem Roman (*Erfolg*, 1930) ab. Bruchlos setzt Feuchtwanger im Exil seine Romanproduktion fort. Dabei half der Zwang zur erzählerischen Großform, der, bei aller Verfallenheit an das effektvolle Detail, Feuchtwangers Schaffen beherrschte. So wurde der Roman *Der jüdische Krieg* (1932) durch die Romane *Die Söhne* (1935) und *Der Tag wird kommen* (1945) zur *Josephus*-Trilogie erweitert, einer großangelegten Geschichte des jüdischen Volkes in exemplarischer Manier, die durchgehend den radikalen Gegenwartsbezug wahrt. So traten zu dem Roman *Erfolg*, der die Anfänge des Faschismus in Deutschland zum Thema hat, die Romane *Die Geschwister Oppenheim* (1933) und *Exil* (1940), um unter dem Gesamttitel *Der Wartesaal* zusammengefaßt zu werden. Vermittels der Großform der Trilogie, also durch schiere schriftstellerische Intensität, überbrückt Feuchtwanger die Kluft zwischen Weimarer Republik und Exil. Das stiftet literarische Tradition im Gegenzug zur politischen Realität.

In der Romantrilogie *Der Wartesaal* liefert Feuchtwanger eine deutsche Geschichte, wiederum in exemplarischer Manier, die sich vom Ausbruch des Ersten bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs spannt. Paradoxerweise ist es gerade die Vordergründigkeit dieser Romane, die die Entschlüsselung und Entlarvung der hinter- und untergründigen Kräfte der Epoche ermöglicht, das Beim-Wort-Nehmen und -Nennen, das vor keiner Kraßheit zurückschreckt. Feuchtwanger verwendet Fakten der Zeitgeschichte als Material, so daß seine Romane als Dokumentationen gelten können, die um gesteigerter Wirkung willen fiktiv aufbereitet und mundgerecht gemacht worden sind. In *Exil*, dem in unserem Zusammenhang wichtigsten Roman, verarbeitet Feuchtwanger, wie er selber im Vorwort andeutet, aktuell-symptomatische Ereignisse: die Entführung des Journalisten Berthold Jacob durch Beamte der Gestapo aus der Schweiz im Jahre 1935 und «den Ankauf und die Lahmlegung einer deutschen Emigrantenzeitung», nämlich der Saarbrücker Wochenschrift *Westland*, im

Jahre 1934. Die Überführung der Tagesereignisse in Literatur wird dabei bewußt un-vollkommen durchgeführt. Selbst die Mittel des Kriminalreißers werden nicht verschmäht. Denn nicht um einen Roman als Kunstwerk geht es Feuchtwanger, sondern um einen Roman von höchstmöglicher tagespolitischer Wirksamkeit. Das ist insgesamt der Impetus seines Schaffens. Energische Beschreibung, genährt aus der gemischten Substanz der Reportage, fordert, eben ihrer Un-Vollkommenheit wegen, die Empörung des Lesers über das Beschriebene heraus.

In dem Roman *Exil*, der zwischen 1935 und 1939 geschrieben wurde, also eine Reflexion auf die eigene Lage in deskriptiver Form ist, findet sich der knappste und umfassendste Abriß der deutschen Emigration. Diese war, wie Feuchtwanger betont, vielschichtiger, zerklüfteter als jede andere: «Es gab unter den deutschen Exilanten zahlreiche, die um ihrer politischen Gesinnung willen hatten fliehen müssen, und es gab die große Masse derjenigen, die, nur weil sie selber oder ihre Eltern in den standesamtlichen Registern als Juden geführt wurden, sich zur Auswanderung gezwungen gesehen hatten. Es gab viele, Juden wie Nichtjuden, die freiwillig gegangen waren, weil sie die Luft des Dritten Reiches einfach nicht mehr hatten atmen können und andere, die für ihr Leben gern in Deutschland geblieben wären, hätte man sie dort nur auf irgend eine Art ihren Lebensunterhalt verdienen lassen. Aber eben das war einer der wesentlichen Punkte des nationalsozialistischen Programms und eigentlich der einzige, der sich verwirklichen ließ: den politischen Gegnern, den persönlichen Feinden oder Konkurrenten der neuen Herren und den als Juden Eingetragenen die Lebensmöglichkeit zu nehmen, auf daß sie krepierten wie die Fische eines austrocknenden Gewässers. Viele der deutschen Emigranten waren eingekerkert gewesen, mißhandelt, gedemütigt, schikaniert, viele hatten Freunde und Verwandte, die in Deutschland umgekommen waren, viele arbeiteten außerhalb der Reichsgrenzen am Sturz des verhaßten Regimes. Aber es gab auch solche, die mit der neuen Herrschaft einverstanden waren, die nie gefühlt, ja kaum gewußt hatten, daß sie Juden waren, und die, nachdem sie sich plötzlich infolge irgendeiner standesamtlichen Eintragung als Juden und somit als minderwertig abgestempelt sahen, nur sehr gegen ihren Willen aus ihrer vielhundertjährigen Heimat vertrieben worden waren. Es gab also unter diesen Exilanten Menschen jeder Art, solche, die ihre Gesinnung, und solche, die einfach ihre Geburtsurkunde oder irgendein anderer Zufall aus Deutschland getrieben hatte; es gab freiwillige und es gab Muß-Emigranten ... Wohin immer diese trüben Gäste kamen, waren sie unerwünscht.» So trägt denn nicht von ungefähr Feuchtwangers Autobiographie den Titel *Unholdes Frankreich* (1942). Die Kapitulation Frankreichs und die Internierung 1940 gehörten auch für Feuchtwanger zu den bittersten Daseinserfahrungen, wenn sie für ihn auch nicht, wie für manche seiner Schicksalsgefährten, tödlich endeten.

Klaus Mann (1906–1949) vertritt die jüngere Generation der Exilierten. Als er 1933 Deutschland verläßt, hat er sich als Autor gerade erst einen Namen gemacht; literarischer Ruhm ist ihm noch nicht zugefallen. Für ihn wie für seine Altersgenossen bedeutet also die Schriftstellerei im Exil nicht einfach die ungebrochene Fortsetzung der bisherigen Tätigkeit. Viel mehr als den Älteren, Etablierten wird den Jüngeren ein völliger Neuansatz und Neueinsatz abverlangt. Sie bestehen die Bewährungsprobe und gliedern sich sehr rasch in das lebhafte, oft hektische literarische Leben des Exils ein. In den Grundzügen besteht, eben weil beide Berufsschriftsteller in einem sehr konkreten Sinne sind, kein Unterschied zwischen der Produktion von Lion Feuchtwanger und der Produktion von Klaus Mann. Sowohl der historische Roman wie der Zeitroman wird von Klaus Mann gepflegt, und auch die Autobiographie als mediale Epocheninterpretation kommt nicht zu kurz. Dabei fällt auf, daß der Ton des Jüngeren gelassener und, aller Generationszugehörigkeit entgegen, reifer ist. Klaus Mann war, rein psychologisch, weniger lang in der deutschen Wirklichkeit der Weimarer Republik verwurzelt gewesen als Lion Feuchtwanger; darum gelingt ihm die Lösung müheloser, fast möchte man sagen: eleganter. Allerdings muß dafür der Preis gezahlt werden: Klaus Mann vermag auch im neuen Bereich, im Exil, nicht wirklich Wurzeln zu schlagen. Die Epochen, in denen er lebt und schreibt, haben für ihn nur transitorischen Charakter. Daraus spricht, bei aller epochalen Zeitverfallenheit, eine sehr ausgeprägte individuelle Zeitferne.

Die historischen Romane von Klaus Mann (*Alexander. Roman der Utopie*, 1929, *Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman*, 1935) sind gefälliger als die anderer Emigranten, fehlt ihnen doch der radikale Zeitbezug. Seine Zeitromane dagegen sind eindeutig als Satiren angelegt. Schlüsselromane, verschlüsseln sie doch nur so leicht, daß jeder mit den Tagesereignissen auch nur annähernd Vertraute die Entschlüsselung vorzunehmen vermag. Nirgends jedenfalls übersteigt oder übersteigert die Satire die der Realität entwendeten Züge. Das vermehrte zwar die Betroffenheit der Zeitgenossen, verwehrte aber die Gestaltung eines verbindlichen Epochenpanoramas, wie es in der Anlage zweifellos vorgegeben war. Gerade im Vergleich mit Lion Feuchtwanger, dem auf Wirkung Versessenen, zeigt sich bei Klaus Mann eine Wirkungsminderung durch allzu großes Vertrauen auf die bloße Übernahme persönlicher Erfahrungen und Begegnungen. In *Mephisto* (1936) verschleiert Klaus Mann die vermeintliche Karriere von Gustaf Gründgens im Dritten Reich im fiktiven Lebenslauf des Schauspielers Hendrik Höfgen, ohne daß die fiktive Gestalt anderes Leben hätte als das, das ihr das lebendige Vorbild leiht. Nicht der Roman schlüsselt die Wirklichkeit auf; einzig die Wirklichkeit vermag den Roman aufzuschlüsseln. *Der Vulkan* (1939), ausdrücklich als «Roman unter Emigranten» bezeichnet, gibt eine bunt-amüsante Palette von Figuren und Ge-

schicken. Das thematische Doppelgesicht des Zeitromans der Emigration zeigt sich hier sehr deutlich: einerseits Apologie des eigenen Schicksals, andererseits Polemik gegen das Dritte Reich. Die Autobiographie *Der Wendepunkt* (1942 englisch, postum 1952 deutsch) rafft alles Erfahrene energischer und überzeugender als je zuvor zusammen, ein letztes Wort vor dem selbstgewählten Ende.

Dem Leben und dem Werk der drei genannten repräsentativen Erzähler der Exilliteratur läßt sich das Schaffen ihrer Schicksalsgenossen entweder generations- oder gattungsmäßig zuordnen. Dabei hat die generationsmäßige Zuordnung den Nachteil, daß in jeder dieser Generationen der von Feuchtwanger skizzierte Zwiespalt der Motivation voll angelegt war. Repräsentativ sind die drei Genannten also nicht für die politische Haltung ihrer Generation, zumal es eine solche in aller Einhelligkeit nicht gibt, sondern für deren literarische Leistung. Der republikanische Radikalismus von Heinrich Mann ist für die ältere Generation der Emigranten kaum verbindlich. Aber auch der liberale, bei aller impulsiven Modernität aus alter Kulturtradition schöpfende Humanismus von Klaus Mann wird von den wenigsten seiner Altersgenossen geteilt, die im Exil – wie übrigens auch im Dritten Reich – das Gros der fanatisch auf eine Ideologie fixierten Autoren stellen. Eine Literaturgeschichte als Gesinnungsgeschichte wäre selbst für die Epoche von 1933 bis 1945 ein Unding. So seien hier lediglich die wichtigsten Leistungen der Exilliteratur auf den drei Sektoren Zeitroman, Autobiographie und historischer Roman – diese in der Spiegelung der Kontroverse zwischen Hiller und Lukács – nachgetragen.

Der ausdrücklich als «Zeitroman» ausgewiesene Roman *Der Abgrund* (1936) von Oskar Maria Graf (1894–1967) ragt schon darum aus der Menge ähnlicher Werke hervor, weil er im Schicksal einer süddeutschen sozialdemokratischen Familie thematisch beide Bereiche, Drittes Reich und Exil, miteinander verknüpft. Hinzu tritt, daß Graf realitätssatt darstellt und daß sich erst aus der Darstellung die Deutungen, eben die mit Notwendigkeit zu ziehenden politischen Schlußfolgerungen, ergeben. Nirgends zwingt ideologische Fixierung die Figuren der Erzählung in die Flächenhaftigkeit hinein. Kein Geringerer als Gorki hat Oskar Maria Graf mit Grimmelshausen verglichen. Genuines Erzähltalent beweisen auch, auf verschieden hohen Stilebenen, drei Frauen: von journalistischer Spontaneität ist der Roman *Du hast kein Bett, mein Kind* (1938) von Maria Gleit (geb. 1909); treffliche Beispiele beschwingt-humordurchsetzten Erzählens sind die Romane von Irmgard Keun (geb. 1910), die 1932 mit *Das kunstseidene Mädchen* debütierte und im Exil ihre Produktion fortsetzte (*Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*, 1936, *Kind aller Länder*, 1938); die höchste Stufe hält, wie vor 1933 so auch danach, Anna Seghers. Ihr «Roman aus Hitlerdeutschland» *Das siebte Kreuz* (1942) ist in seiner ethischen Intensität einer der absoluten Höhepunkte der Exilliteratur. In facettenartig differentierter Erzähltechnik trägt Anna Seghers die

Schicksale von sieben Menschen vor, denen der Ausbruch aus einem Konzentrationslager geglückt ist. Man schreibt das Jahr 1937. Das Dritte Reich hat sich konsolidiert. Widerstand scheint sinnlos zu sein. Und doch wagen einige wenige, die Sinnlosigkeit durch Hoffnung überspielend, diesen Widerstand. Nur einem der Sieben, dem Kommunisten Georg Heisler, gelingt die Flucht über die deutsche Grenze in die Freiheit. Er bleibt der Träger der Hoffnung. Die anderen Romane von Anna Seghers aus dem Exil waren, thematisch und stilistisch, Vorbereitungen auf *Das siebte Kreuz*, waren Weg dahin: *Der Kopflohn* (1933), *Der Weg durch den Februar* (1935), *Die Rettung* (1937).

Trotz bedeutender Leistungen auf dem Sektor des Zeitromans läßt sich der Gedanke nicht von der Hand weisen, daß die Werke der Exilliteratur, die bleibendes Interesse beanspruchen dürfen, autobiographischer Natur sind. Autobiographischer Natur: das schließt, so könnte eingewendet werden, manche Zeitromane, gute wie schlechte, mit ein. Allerdings stimmt dann doch wieder bedenklich, daß – einen starken autobiographischen Einschuß generell zugegeben – auf dem Sektor des Zeitromans der jeweilige Roman um so schlechter ist, je eindeutiger die autobiographischen Elemente hervortreten, und um so besser, je unauffälliger alles Autobiographische in die Erzählvorgänge überführt werden konnte. Eine derartige Überführung allerdings ist außerordentlich schwierig, da, naturgemäß, die Fiktionalität des Zeitromans aus der Emigration nur eine scheinbare ist. Da die Distanz zwischen der Wirklichkeit der eigenen Existenz und der Wirklichkeit des Romans nur gering ist, letztere aber weitgehend von ersterer abhängt, läßt sich eine höhere Fiktionalität nicht erzwingen. Dadurch schlägt das Pendel einerseits zum historischen Roman aus, da hier die sehr große Distanz zwischen Gegenwartswirklichkeit und Erzählwirklichkeit die Überführung von Autobiographie in Fiktion ermöglicht, andererseits aber zur reinen Autobiographie, die der Fiktionalität nicht bedarf, um kritisch über die Gegenwart zu reflektieren, sondern dies, von der literarisch vorgegebenen Struktur her, im Spannungsfeld zwischen Individuum und Epoche vermag. Damit rückt die Autobiographie substantiell in die Nähe des zeitkritischen Essays, ja vermag ihn, ihres größeren Gewichtes wegen, strekkenweise zu ersetzen.

Noch etwas kommt hinzu. Die Autobiographie als literarische Gattung verbietet eine allzu starke ideologische Vorfixierung. Auch wo der Autor eine dezidierte politische Meinung vertritt wie beispielsweise Heinrich Mann, muß er sich zunächst einmal als Autor ernstnehmen, das heißt: als streng objektivierendes Subjekt setzen, um überhaupt eine Autobiographie schreiben zu können, in der die Epoche insgesamt «besichtigt» wird. Zwar gibt es beachtenswerte Versuche, aus politischen Artikeln eine «dokumentarische Lebensgeschichte» zu fügen (*Hymnen und Pamphlete* von Wilhelm Herzog, 1939), aber insgesamt stammen die Meisterwerke einer medial-epochalen Autobio-

graphie auch zwischen 1933 und 1945 von ausgeprägten Individualisten, deren Individualismus schließlich von der beschriebenen Epoche buchstäblich vernichtet wird. Die vornehmsten Beispiele sind Stefan Zweigs *Die Welt von gestern* (1942) und Klaus Manns *Der Wendepunkt*. Im Kern Individualisten sind auch einige der betont politischen Autoren, die sich, im Akt des Schreibens, von ihrem politischen Engagement aus ihrer individuellen Substanz zukehren können. Ernst Toller erzählt *Eine Jugend in Deutschland* (1933) und betont schon im Vorwort programmatisch die Zusammenhänge zwischen dem eigenen Leben und dem Zeitgeschehen. Theodor Wolff (1868–1943), einer der führenden Berliner Journalisten der zwanziger Jahre, gibt seinen Erinnerungen den Titel *Der Marsch durch zwei Jahrzehnte* (1936), der Thema und Tendenz in eins faßt. Carl Sternheim greift noch tiefer in die geschichtliche Zeit zurück und schreibt *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens* (1936).

Schließlich der historische Roman, für den Heinrich Mann mit seinem *Henri Quatre* Maßstäbe setzte, die von keinem anderen Autor der Exilliteratur erreicht wurden. Das Dilemma des historischen Romans wurde in der Kritik der Exilliteratur sehr genau erkannt, wie denn überhaupt die Überlegenheit der Exilliteratur über die Literatur des Dritten Reiches innerliterarisch darin bestand, daß sie in der Lage war, ihre eigene Problematik zu reflektieren und zu thematisieren, eine Fähigkeit, die der Literatur des Dritten Reiches fast völlig abging. Am heftigsten wandte sich Kurt Hiller gegen die Neigung, historische Romane zu schreiben. Das sei Flucht aus der Wirklichkeit. Bücher über Machiavelli und Loyola, Cervantes und Moses Mendelssohn, Jacques Offenbach und Marées mögen, da die Probleme von Kunst und Philosophie zeitlos seien, noch angehen. «Aber wenn das Belletristengezücht mit Büchern über Katharina von Rußland, Christine von Schweden, Josephine von Frankreich, über Ferdinand den Ersten, Philipp den Zweiten, Napoleon den Dritten, den falschen Nero und den echten Peter, mit dieser ganzen ... Wissenschaft des Nichtwissenswerten dem Publikum Kleister ins Hirn schmiert und uns Verantwortungsschriftstellern, uns Denkmännern, uns Vorbereitern des Morgen die Luft nimmt, so treffe dies Pack von Gestern der saftigste Fluch! Fruchtet er nichts, dann macht nur weiter! Es gibt immer noch einige Isabellas, über die kein Roman vorliegt; und auch Ramses der Vierte, Pippin der Mittlere, Winrich von Kniprode, Sultan Suleiman, Melanie die Ausgefallene von Paphlagonien fanden bisher, soweit ich sehe, ihren Monographen nicht. Hitler wird übermorgen Kaiser von Europa sein, weil ihr heute geldgierig und feige vor der Forderung des Tages flieht. Ernst beiseite: man kann doch nur in ein Gelächter ausbrechen über die Unverschämtheiten von Buchmachern, in dieser Zeit mit Texten ernstgenommen werden zu wollen, in denen eine völlig gleichgültige oder überhaupt keine Frage gestellt wird[7].» Daß derartige Werke, fährt Hiller in seiner Polemik fort, vom «Lesepöbel», wie er es nennt, ernstgenommen

würden, sei nicht weiter arg; empörend aber sei, daß diese «Schreibgewerbler» diejenigen, die ehrliche politische Arbeit leisteten, über die Achsel ansähen. Hiller spricht die Wahrheit, aber es ist nur die halbe Wahrheit. Auch fällt auf, daß er historische Stoffe von der mangelnden Qualität der Romane her, in denen sie verwertet werden, denunziert.

Nach Hillers Polemik ließ das Plädoyer für den historischen Roman nicht auf sich warten. Georg Lukács, mit dem Problem der Realitätsverwertung im Roman seit langem vertraut, wies Hillers Vorwürfe zurück. «Es ist eine bekannte und auffallende Tatsache», schreibt Lukács, «daß in der deutschen antifaschistischen Literatur der historische Roman eine führende Rolle spielt. Es wäre vollständig falsch, hierin eine Abkehr von der Gegenwart und von ihren Kämpfen zu erblicken. Im Gegenteil. Diese historischen Romane sind fast ausnahmslos kriegerische Pamphlete gegen den deutschen Faschismus. Das ist am deutlichsten sichtbar in Feuchtwangers letztem Roman (‹Der falsche Nero›, 1936). Das ganze historische Milieu spielt hier sozusagen nur die Rolle von Kostüm und Kulisse: Feuchtwanger entlarvt unmittelbar mit beißender Satire in treffenden Karikaturporträts die menschliche und politische Minderwertigkeit Hitlers und seiner unmittelbaren Mitarbeiter Göring und Goebbels. Ein ähnliches Bild erhalten wir im historischen Roman Gustav Reglers (‹Die Saat›, 1936). Der Bauernaufstand im Deutschland des 16. Jahrhunderts gibt dem Verfasser die Möglichkeit, die brutalen Greuel der Gegenrevolution, die außerordentliche Heldenhaftigkeit der illegalen Kämpfer vor uns lebendig hinzustellen. Und sogar bei Heinrich Mann, der unter den antifaschistischen Schriftstellern die historische Wirklichkeit am tiefsten und wahrsten erfaßt, begegnen wir Stellen, wo er die Geschichte der Vergangenheit beiseiteschiebt, um den wirklichen, den heutigen Feind, um Hitler frontal anzugreifen[8].» Lukács nennt die Figur des Herzogs von Guise in Heinrich Manns *Henri Quatre* ein satirisches Porträt Hitlers und seiner Demagogie. Auch Lukács spricht die Wahrheit, aber auch bei ihm ist es nur die halbe Wahrheit. Zeiht Hiller die Verfasser historischer Romane der Flucht aus der politischen Wirklichkeit und prangert zugleich ihr Streben an, innerhalb dieser Wirklichkeit finanziell fest Fuß zu fassen, so begeht Lukács den gegenteiligen Halbirrtum. Er bescheinigt dem historischen Roman zwar politische Aktualität, übersieht aber, daß in der Tat auch ökonomische Gründe für den jeweiligen Autor eine Rolle spielen. Die seit dem frühen 19. Jahrhundert ununterbrochen bewährte Marktgängigkeit des historischen Romans blieb diesem auch in der total veränderten literarischen Situation des Exils treu. Auf diese Marktgängigkeit konnten die Autoren bauen.

Es gibt einen Romancier im Exil, dessen Werk mit den bisher genannten Kategorien nicht zu erfassen ist: Joseph Roth (1894–1939). Nicht als ob nicht auch er autobiographisches Material genutzt und in Romane zeitkritischer und

historischer Tönung eingearbeitet hätte. Aber bei Roth schwindet im Akt der Nutzung auf ebenso bezwingende wie bestrickende Weise der Zweckcharakter seines Materials. Das liegt wahrscheinlich daran, daß für ihn von allem Anfang an das Exil die gemäße Lebensform war. Roth stammte aus Galizien, also aus einer Randzone des alten Österreich. Dessen Zusammenbruch machte ihn, den Juden, zum Exilierten, zum doppelt Exilierten. Schon in den zwanziger Jahren, in denen Roth als Feuilletonredakteur der *Frankfurter Zeitung* tätig war, ist die Bodenlosigkeit der Epoche seine Grunderfahrung. Das Jahr 1933 bringt für ihn zwar geographische, aber keine existentiellen Veränderungen. Nach wie vor ist im melancholisch-tapferen Rückblick die versunkene Donaumonarchie das Reservoir, aus dem er sein Erzählmaterial schöpft. Wie vor ihm nur Jakob Wassermann, ist Joseph Roth ein Erzähler von nie ermüdender Leidenschaft. Welcher Stoff ihm auch unter die Hände gerät: er wird zur Erzählung, zum Roman. Dabei sind die erzählerischen Impulse so stark, daß sie sich von Roman zu Roman fortpflanzen. Die Reihe der Romane von Joseph Roth, die sich von *Hotel Savoy* (1924) bis zur *Legende vom heiligen Trinker* (1939) durch anderthalb Jahrzehnte zieht, ist ein erzählerisches Kontinuum ohnegleichen. Zwar fügt es sich nicht durch immanenten Formzwang zur großen Prosadichtung im Sinne Musils oder Doderers, doch resultiert es in «gedichteter» Prosa von höchstem Rang. Die Mühelosigkeit und Beiläufigkeit, mit der Roth erzählt, darf nicht über die strenge Disziplin hinwegtäuschen, die in seinen Erzählungen waltet. Sie schlägt sich nicht nur in seinem Meisterwerk *Radetzkymarsch* (1932) nieder, sondern auch in seinen im Exil entstandenen und erschienenen Romanen *Tarabas, ein Gast auf dieser Erde* (1934), *Die hundert Tage* (1936), *Das falsche Gewicht* (1937), *Die Kapuzinergruft* (1938) und *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1939). In ihnen transzendiert Exilliteratur sich selber.

Eine eigenständige nationalsozialistische Erzählliteratur entwickelte sich demgegenüber in der Galgenfrist der zwölf Jahre von 1933 bis 1945 nicht. Zwar gab es Versuche, den Nationalsozialismus in der Erzählliteratur thematisch und tendenziell zu etablieren. Hanns Heinz Ewers schrieb, von Hitler und Goebbels noch in der sogenannten Kampfzeit dazu aufgefordert, einen *Horst Wessel*-Roman (1932), Hannes Kremer im gehobenen, aber durch nichts getragenen Stil, wie er für den Nationalsozialismus typisch war, einen SA-Roman unter dem pseudoreligiösen Titel *Gottes Rune* (1938). Aber diese Versuche fanden keine Nachfolge. Die einfachste, brutalste Erklärung lautet: die intelligenteren jüngeren Literaten waren nicht am Nationalsozialismus, die intelligenteren jüngeren Nationalsozialisten nicht an der Literatur interessiert. Die Kluft zwischen dem öffentlichen Leben und der Literatur war in Deutschland nie größer als im Dritten Reich. Die Grenzgänger zwischen beiden Bereichen befanden sich – auch diese vereinfachende Formel darf gewagt wer-

den – sämtlich außer Landes. Das heißt nun aber zugleich, so paradox das auch klingen mag, daß die literarische Situation, insbesondere was den Roman betrifft, innerhalb des Dritten Reiches weniger dilemmatisch war als außerhalb desselben. Es gab nur einige mehr oder weniger etablierte ältere Erzähler, die im nachhinein von der nationalsozialistischen Literaturpolitik vereinnahmt wurden, und einige begabte jüngere Autoren, noch ohne Rang und Namen, die meist apolitische Naturen waren. Diese brauchten nicht nachträglich vereinnahmt zu werden, sondern erfreuten sich einer stillschweigenden Duldung, selbst Förderung, da auch sie den Schein einer lebendigen innerdeutschen Literatur nach außen hin wahren halfen.

Beide Autorengruppen, die älteren Vereinnahmten wie die jüngeren Geduldeten, sind nach 1945 heftigen moralisch-politischen Angriffen ausgesetzt gewesen und haben durch ihr ungeschicktes apologetisches Verhalten diese Angriffe nur noch verschärft. Ganz abgesehen von der Tatsache, daß nach Rudolf Majuts noblen Worten «eine Literaturgeschichte keine Ketzergeschichte»[9] sein sollte, wäre die generelle Verteufelung der innerdeutschen Literatur der Jahre 1933 bis 1945 nach über einem Menschenalter unsinnig. Die älteren Autoren sind vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, Vertreter einer regional gebundenen Erzählkunst, die ideologisch in der Heimatkunstbewegung, stilistisch in einem detailfreudigen Realismus wurzelt. Diese regional gebundene Erzählkunst nimmt seit etwa 1900 in der Gesamtliteratur quantitativ einen so breiten Raum ein, daß sie den Geschichtsschreiber zwingt, sie entweder überhaupt zu ignorieren, eben weil sie qualitativ kaum je Werke allerersten Ranges hervorgebracht hat, oder aber sie, eben ihrer Quantität wegen, in extenso zu erörtern. Werner Mahrholz widmete ihr ein eigenes Kapitel «Volkstum und Heimat»[10], Rudolf Majut ein noch ausführlicheres, «Heimat und Stamm»[11], Josef Nadler weite Strecken seiner *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes*[12]. Wenn diese Erzählkunst auch hier erwähnt wird, so in dem Bewußtsein, daß es sich bei ihr essentiell um Literatur des Jahrhundertbeginns, also um eine verborgene Schicht der Literatur des wilhelminischen Zeitalters handelt, daß sie aber recht eigentlich erst in den Jahren nach 1933 aus ihrem regionalen Sonderdasein in die deutsche Literatur in höherem Sinne eintritt und in ihr, Leerräume füllend, eine Rolle zu spielen beginnt. Wie zweideutig diese Rolle ist, bedarf keiner weiteren Begründung. Ebensowenig sollte es einer Begründung bedürfen, daß diese Zweideutigkeit in der Situation als solcher liegt, nicht aber dem einzelnen Autor angelastet werden kann.

Die Masse der im Dritten Reich veröffentlichten Literatur wiegt nur quantitativ; darum kann sie, selber leer, die entstandenen Leerräume kaum je wirklich füllen. Selbst den auf die herrschende Ideologie eingeschworenen Chronisten dieser Literatur, Hellmuth Langenbucher, überkommen Zweifel. «Manche Leser meines Buches», so schreibt er 1937, «werden sich angesichts

der über zweihundert Namen, die darin als Träger des dichterischen Schaffens unserer Zeit auftauchen, die berechtigte Frage stellen: Haben wir wirklich so viele Dichter? Ist es möglich, daß ein Volk in einem Zeitraum von wenigen Jahrzehnten Hunderte von Schriftstellern hervorbringt, die mit Recht ‹Dichter› genannt zu werden verdienen[13]?» Richten wir also unseren Blick, zusammenfassend, auf die in der innerdeutschen Literatur nach 1933 dominierenden Formen und Formtendenzen, ohne die in ihnen verborgenen Widersprüche zu verschleiern. Eindeutig tendiert eine Gruppe von Autoren, generationsmäßig die älteste, zur kleinen Form der Novelle, ja der Anekdote, eine andere Gruppe zur großen Form des Romans. In Erstaunen setzt dabei, daß sich die kleine Form nach 1933 gegenüber der von den Machthabern und ihrer Propaganda geforderten und geförderten Monumentalität überhaupt durchzusetzen vermochte. Man könnte in der Rezeption formstrenger Novellistik im Dritten Reich eine untergründige Aufsässigkeit des Lesepublikums gegen jeden forciert gehobenen Stil vermuten, bräche nicht eben jener Stil immer wieder bei den Kleinmeistern der Kleinform durch. Namhaft gemacht werden müssen Rudolf G. Binding, Wilhelm Schäfer und Hans Grimm. Die literarischen Anfänge aller drei liegen vor 1914. Mit einer zeitlichen Verschiebung von zwei Jahrzehnten stellt sich, in einem literarischen Vakuum, die Wirkung in ganzer Breite ein. Das ist ein Vorgang ohne Beispiel.

Rudolf G. Binding (1867–1938) begann mit *Legenden der Zeit* (1909), sanften und wohllautenden Nachzeichnungen menschlicher Schicksalslineaturen. Die bedeutende Erzählsubstanz des wilhelminischen Zeitalters wird, vor allem in der Verkehrung der Psychologie in milde und matte Symbolik, klassizistisch verdünnt. Das tritt besonders bei der novellistischen Pointierung tragischer Lebenssituationen zutage (*Der Opfergang*, 1912, *Unsterblichkeit*, 1921), aber auch bei der zart verschleierten Beschreibung der eigenen Existenz (*Erlebtes Leben*, 1928). Wilhelm Schäfer (1868–1952), der die Beachtung keines Geringeren als Kafka fand, erzählt härter, konturierter, pointierter. Er schult sich an Hebel und legt 1907 die erste Sammlung seiner *Anekdoten* vor, die er lebenslang um neue Stücke und neue Sammlungen ergänzt. Daneben entstehen zahlreiche Novellen und Romane, unter denen die Schweizer Trilogie (*Karl Stauffers Lebensgang*, 1911, *Lebenstag eines Menschenfreundes* – gemeint ist Pestalozzi –, 1915, *Huldreich Zwingli*, 1926) hervorragt. Gleichzeitig mit Zuckmayer schreibt Schäfer den Roman *Der Hauptmann von Köpenick* (1930). Wie sehr sich dieser bedeutende Prosaist, zwiespältig, selber im Wege steht, zeigt die Tatsache, daß er *Die dreizehn Bücher der deutschen Seele* (1922), eine exemplarische deutsche Geschichte in unerträglich verquollener Prosa, für sein bestes Werk hielt. Hans Grimm (1875–1959), am hieb- und stichfesten Stil isländischer Sagas geschult, verfaßte Novellen von ausgezehrter und herber Kraft (*Südafrikanische Novellen*, 1913, *Der Gang*

durch den Sand, 1916, *Der Ölsucher von Duala*, 1918, *Der Richter in der Karu*, 1930, *Lüderitzland*, 1934), verwässerte aber seine Erzählkunst weltanschaulich in dem Monumentalroman *Volk ohne Raum* (1926), der eine verhängnisvolle Rolle bei der Rechtfertigung des nationalsozialistischen Expansionsdranges spielte. Wilhelm Schäfer und Hans Grimm, moralische Erzähler in der Nachfolge Hebels und Kleists, führen ihre eigene Vernichtung herbei, weil, paradoxerweise, ihre stilistische Kraft ihre moralische weit übertrifft, aber eben doch vor der großen Form versagt.

Die drei erfolgreichsten Romanciers, Hans Carossa, Ina Seidel und Ernst Wiechert, sind jünger als die Novellisten. Während die Novellisten, ihre literarische Begabung ideologisch verkennend, die Selbstgefährdung und Selbstvernichtung ihres Rufes durch Monumentalwerke herbeiführen, bewegen sich die Romanciers auf gängigeren und gefahrloseren Mittelwegen. Der beliebig mißbrauchbare latente Nationalismus von Binding, Schäfer und Grimm fehlt bei ihnen ganz. Sie sind ebenso gediegene wie subtile Erforscher der menschlichen Seele. Da bei ihnen die Psychologie eindeutig vor den Vorgängen dominiert, werden sie zu Lieblingsschriftstellern einer Epoche, die den Einzelnen, sei es mit, sei es wider Willen, in Vorgänge von weltpolitischer Tragweite hineinzwingt. Lektüre gewinnt die Hilfsfunktion einer Lösung aus politischen Zwängen. Das bestimmte die Rezeption von Carossa, Ina Seidel und Wiechert, nicht aber deren schaffenspsychologische Impulse. Man darf nicht vergessen, daß auch Carossa und Ina Seidel ihre ersten Arbeiten noch im wilhelminischen Zeitalter vorlegten und daß Wiechert von seiner Substanz her primär ein Erzähler des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegszeit ist.

Hans Carossa (1878–1956) setzt die Tradition psychologischen Erzählens gewissenhaft fort. Von fiktiven Gestaltungen ureigener Erfahrungen, die oft ins Peinliche einmünden (*Doktor Bürgers Ende*, 1913 und 1930, *Der Arzt Gion*, 1931, *Geheimnisse des reifen Lebens*, 1936), vermag sich Carossa wenigstens sporadisch zu lösen. Dann bietet er Autobiographisches rein und fiktiv uneingetrübt dar (*Eine Kindheit*, 1922, *Verwandlungen einer Jugend*, 1928, *Das Jahr der schönen Täuschungen*, 1941, *Der Tag des jungen Arztes*, 1955). Das beweist, wenn nicht erhöhtes literarisches Bewußtsein, so doch literarischen Instinkt. Denn die in Frage stehende Epoche prägt sich, wie wir bereits anläßlich der Exilliteratur feststellen konnten, am zuverlässigsten im Medium der Autobiographie aus. Ina Seidel (geb. 1885) bedient sich als Medium des historischen Romans. Gelingt ihr auch nie der radikale Zeitbezug, der den historischen Roman der Exilliteratur auszeichnet, so besticht doch die Fülle und Ausgewogenheit der Erzählsubstanz, die bereits als solche und in sich jede mögliche ideologische Gleichgewichtsstörung verhindert. In *Das Labyrinth* (1922) gestaltet Ina Seidel den Lebensweg Georg Forsters, in *Das Wunschkind* (1930) ein Frauenschicksal aus der Zeit der Befreiungskriege, in

Lennacker (1938), ihrem ehrgeizigsten Werk, das chronikalisch über den Generationsroman Thomas Mannscher Prägung hinausgreift, ohne ihn stilistisch zu erreichen, den Wandel eines evangelischen Pfarrhauses durch die Jahrhunderte. *Lennacker:* das sind recht eigentlich *Die Ahnen* noch einmal, zwei Generationen verspätet, mit chronikalisch geraffteren, thematisch konzentrierteren, psychologisch subtileren Mitteln. Religiöse Elemente, von Ina Seidel glaubwürdig eingesetzt, pervertieren in den Erzählungen von Ernst Wiechert (1887–1950). Untadelig in seiner Gesinnung, die ihn 1938 vorübergehend ins Konzentrationslager brachte, ist es doch das allmähliche Überhandnehmen eben dieser Gesinnung über die Gestaltungskraft, die Wiechert charakterisiert. Der Weg führt von dem Roman *Der Totenwolf* (1924) über *Die Majorin* (1934) bis zu dem Großroman *Die Jerominkinder* (1945/47). Die intensiv gestaltete Atmosphäre Ostpreußens wird fortschreitend von der wehleidigen Interpretation menschlicher Schicksalsläufe zerstört. Darin sind Wiecherts Romane symptomatisch, symptomatisch auch in ihrem untergründig-spiegelbildlichen Verhältnis zum Dritten Reich. Nur in einigen frühen Novellen (*Der silberne Wagen*, 1928) ist Wiechert Ergreifendes und Bleibendes gelungen.

Ein Sonderfall, und ein hochproblematischer zudem, ist das umfangreiche und gewichtige Erzählwerk von Erwin Guido Kolbenheyer (1878–1962). Fraglos übertrifft Kolbenheyer an Rang alle bisher Genannten, aber ebenso fraglos ist auch, daß er der Vereinnahmung durch die nationalsozialistische Literaturpolitik nachdrücklich zustimmte. Der Grad dieser Beziehung läßt sich nicht nur an den Entgleisungen einiger lyrischer Gedichte ablesen, sondern auch an zahlreichen theoretischen Äußerungen[14], in denen sich Kolbenheyer als ein biologistisch-materialistischer Denker rechtsradikaler Prägung bekennt. Dieser spezifische und irritierende Materialismus – und hier liegt das Hauptproblem verborgen –, der Geistiges durchweg auf Physiologisches zurückführt, steht in einem seltsamen Spannungsverhältnis zu der hochgetriebenen Geistigkeit der Kolbenheyerschen Romane und Novellen. Indem Kolbenheyer in seinen fiktiven Werken Geist aus realitätsschwerer Erzählsubstanz hervortreibt, geht er – und hier liegt die Lösung des Problems – als Erzähler einen Weg, der seiner Tendenz als Theoretiker diametral entgegenläuft. Auf Grund seiner biologistisch-materialistischen Kulturauffassung ergaben sich enge Berührungspunkte mit der nationalsozialistischen Ideologie; den «Kulturpolitiker» Kolbenheyer konnte man mühelos integrieren. Sein Erzählwerk dagegen lag als erratischer Block in der literarischen Landschaft des Dritten Reiches.

Die Mystiker des 16. und 17. Jahrhunderts, denen vorzüglich die Liebe und Leidenschaft des Erzählers Kolbenheyer galt, waren für die nationalsozialistische Propaganda ebensowenig verwertbar wie die hochproblematischen, in der verfallenden Donaumonarchie verwurzelten Gestalten seiner Erzählungen

aus der Gegenwart. Schon daß Kolbenheyer mit einem Spinoza-Roman *Amor Dei* (1908) begonnen hatte, paßt, von welcher politischen Position her man auch argumentiert, nicht in das Bild eines erzfaschistischen Schriftstellers, zumal Kolbenheyer sich nie zu einer Preisgabe dieses Werkes zwingen ließ. Selbst ein so erbarmungsloser Kritiker wie Walter Jens hat Kolbenheyers *Amor Dei* gelten lassen[15]. Noch zwei weitere Romane entstanden in den letzten Friedensjahren vor dem Ersten Weltkrieg: *Meister Joachim Pausewang* (1910), ein erster Versuch, archaische Stufen der eigenen Sprache zur Gestaltung eines historischen Themas aus der Jakob-Böhme-Zeit zu nutzen, und *Montsalvasch* (1912), das höchst subtile Gemälde einer versinkenden Kultur, von einem inneren Einverständnis mit der Dekadenz erfüllt, die ebenfalls nicht gerade faschistisch ist. Kolbenheyers Hauptwerk, die *Paracelsus*-Trilogie, erschien, krisengezeugt und krisenüberbrückend, 1917 *(Die Kindheit des Paracelsus)*, 1921 *(Das Gestirn des Paracelsus)* und 1925 *(Das dritte Reich des Paracelsus)*. Im Dilemma des historischen Romans, von dem bereits die Rede war, steht auch diese Trilogie. Durch subtile Psychologie, außerordentlich reiches Kolorit und ausgewogene Nutzung älterer Sprachstufen in den Dialogpartien aber ist sie eins der Meisterwerke dieses problematischen Genres überhaupt geworden. *Das gottgelobte Herz* (1938), die Lebensgeschichte der mystischen Nonne Margarete Ebner, verzerrt den meisterlichen Stil, in einem Akt der Selbstimitation, zur Manier. Kolbenheyer verliert seine Kraft, sobald er sich nicht mehr als literarische Gegenfigur zu seiner Epoche fühlen kann, wie dies in der Kriegs-, Revolutions- und Nachkriegszeit der Fall war.

Die wenigen historischen Romane von Rang, die im Dritten Reich erschienen, zehren untergründig von einer derartigen Gegenposition. So muß Kolbenheyer nach 1933 mißlingen, was Ina Seidel gelingt. Damit werden zugleich Verbindungslinien zum historischen Roman der Exilliteratur deutlich; was sich dort scharf, überscharf ausprägt, deutet sich in der Literatur des Dritten Reiches mitunter wenigstens ansatzweise an. In diesen Zusammenhang muß *Der Vater* (1937) von Jochen Klepper (1903–1942) gerückt werden. An der Oberfläche mag sich dieser Roman um den «Soldatenkönig» Friedrich Wilhelm I. von Preußen mit dem drohend zur Schau gestellten Militarismus des Dritten Reiches vertragen; in einer tieferen Schicht dagegen ist er eine unerbittliche Abrechnung mit der nationalsozialistischen Gegenwart aus dem spartanisch-christlichen Ethos einer versunkenen Geschichtsepoche heraus. Gerade die Scheinäquivalenzen in Kleppers historischem Roman erweisen sich als vorzügliche Mittel moralisch-politischer Kritik. Neben Klepper sind als weitere Vertreter dieser literarisch doppelt verlorenen Generation zu nennen: Manfred Hausmann, Friedo Lampe und Martin Raschke. Nur Hausmann überlebte das Dritte Reich; Klepper schied mit seiner jüdischen Frau und seiner Tochter freiwillig aus dem Leben, Raschke fiel in Rußland, Lampe wurde bei Kriegs-

ende in Berlin als Opfer eines Mißverständnisses von russischen Soldaten erschossen.

Manfred Hausmann (geb. 1898) entwickelte in seinen Landstreicher-Romanen *Lampioon küßt Mädchen und kleine Birken* (1928) und *Salut gen Himmel* (1929) früh einen eigenen salopp-impressionistischen Erzählstil von großer Zartheit, der mit den oft grotesken und krassen Vorgängen wirkungsvoll kontrastiert. Die nationalsozialistische Kritik denunzierte dann auch prompt Hausmann als «dekadent»[16]. Später wandte sich Hausmann den Problemen junger Menschen zu (*Abel mit der Mundharmonika*, 1932) und beschrieb zwischenmenschliche Beziehungen in Krisensituationen, die nur angedeutet und allzu mühelos durch religiös eingefärbte Selbstbesinnung gelöst werden (*Abschied von der Jugend*, 1937, *Liebende leben von der Vergebung*, 1953). Mit Hausmanns Landstreicher-Romanen haben die beiden Romane von Friedo Lampe (1899–1945) die lockere, aber disziplinierte Fügung und das spezifisch norddeutsche Kolorit gemeinsam, das nichts mit den provinziellen Bindungen der offiziell geförderten Literatur zu tun hat: *Am Rande der Nacht* (1934) und *Septembergewitter* (1937). Führt Hausmann eine Figur, den Landstreicher Lampioon, durch eine Vielzahl von Situationen, so fügt Lampe eine Vielzahl von Figuren in ein weitgespanntes Daseinsmuster ein, aus dem behutsam alles Politische herausgehalten ist, auch das eine verborgene Form der Kritik. Martin Raschke (1905–1943), als Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Kolonne* (1929/32) eine verborgene Schlüsselfigur der dreißiger Jahre, verknüpft in seinen beiden Hauptwerken *Der Wolkenheld oder Die Erziehung der Vögel* (1936) und *Die ungleichen Schwestern* (1938) die Stadtlandschaft Dresden und die Landschaft des Erzgebirges mit Menschenschicksalen, deren Faszination auf ihrer Unauffälligkeit und Alltäglichkeit beruht. Dieser Verzicht auf alle Monumentalität besticht. Das ist gleichsam protestloser Protest, also das Äußerste, was dieser politisch überschatteten Erzähllliteratur möglich war.

DRITTES KAPITEL

Ideologische und essayistische Prosa

Die Epoche von 1933 bis 1945 war keine gute Zeit für den Essay. Das gilt für die Literatur des Dritten Reiches wie für die Exilliteratur. Schon vor der Spaltung waren die Signale gesetzt worden. Der sogenannte Essayistenstreit im Rahmen der «Sektion für Dichtkunst» der Preußischen Akademie der Künste hatte deutlich gemacht, daß man dem Essayisten nicht allseitig Bürgerrecht in der Literatur zuzubilligen bereit war. Anlaß des Streits war der Antrag auf Aufnahme eines führenden Essayisten – wahrscheinlich Rudolf Kassners oder Friedrich Gundolfs – in die Sektion. Gegen diesen Antrag hatten die Autoren der Rechten heftig opponiert, und zwar mit dem Hinweis darauf, daß ein Essayist kein «schöpferischer» Künstler sei, daß er keine in sich ruhenden, abgeschlossenen Kunstwerke produziere. Ein Roman sei Schöpfung, sei Weltschöpfung, zumindest Weltschöpfung in Stellvertretung, ein Essay dagegen liefere lediglich eine Deutung der Welt, ohne deren Reproduktion als Kunst überhaupt nur zu versuchen. Diese Argumentation scheint rein ästhetisch und ganz und gar unpolitisch zu sein, zumal auch Autoren der Linken, etwa Döblin, eine derartige Präferenz des Romans vor dem Essay eindeutig bekannten. Auch flossen jahrhundertalte Vorurteile, wie sie innerhalb der deutschen Literatur gegenüber nichtfiktiver Prosa gehegt wurden, mit ein und gaben den Gegnern des Essays eine historische Legitimation für ihre Haltung.

Die politische Wahrheit hinter dem ästhetischen Schein trat nach 1933 zutage. Der Essay fiel im Dritten Reich in Ungnade, weil er sich als Gebilde nicht von der vorgegebenen Welt lösen, nicht in einen ästhetischen Sonderbereich abschieben und damit als neben oder über der Realität stehend interpretieren ließ. Beim historischen Roman ließ sich die zeitkritische Substanz ableugnen und eine entsprechende Auslegung als Irrtum der Rezeption denunzieren, eben unter Hinweis auf den schieren Stoff; der Essay dagegen bot eine solche «Korrekturmöglichkeit» nicht, er stand, auch wo er thematisch nichts mit den Kämpfen des Tages zu tun hatte, unablösbar in der jeweiligen Zeitsituation. Wenn noch gegen Ende des Dritten Reiches ein führender Publizist den Essay wegen seiner «kampffernen Haltung» [17] ablehnte, so ist dies eine rein propagandistische Abwehrreaktion, die darüber hinwegtäuschen soll, daß dieses «kampfferne» Genre der Literatur das einzige war, das auf Grund seiner Position den eigenen politischen Zielsetzungen in die Quere kommen konnte, und dies um so mehr, als man den Essay nicht thematisch auf eine oppositionelle Haltung festzunageln vermochte. Aber eben darum war bereits

die pure Tatsache, *daß* ein Autor, entgegen allen vordergründigen politischen Forderungen, einen Essay schrieb, ein dezidiert oppositioneller Akt. Das wußten Gottfried Benn und Ernst Jünger, Eugen Gottlob Winkler und Gerhard Nebel, Theodor Haecker und Max Kommerell. So starke Bedenken gegen eine Formel wie «innere Emigration» angemeldet werden müssen – unbestreitbar bleibt, daß der Essay als Form, innerliterarisch, ein Ort des Exils war.

Von 1933 bis 1945 steht der Essay gegen eine Übermacht rein politischer Prosa auf verlorenem Posten. Das gilt für beide Seiten uneingeschränkt, ja trifft auf die Exilliteratur in fast noch höherem Maße zu. Denn während die politische Prosa des Dritten Reiches fast ausschließlich propagandistischer Natur war, sich also substantiell radikal von der Prosa des Essays unterschied, sich mit dieser ebensowenig vermischen ließ wie Wasser mit Feuer, war die politische Prosa des Exils breiter gefächert und infolgedessen übergänglich auch auf die Prosa des Essays hin geöffnet. Das aber hieß, daß hier ein Auszehrungsprozeß stattfand, der tödlicher sein konnte als der brutale Antagonismus, der die literarischen Verhältnisse im Dritten Reich charakterisierte. Dieser Auszehrungsprozeß schritt in tragischer Paradoxie darum so weit fort, weil im Exil die bedeutenderen Prosaisten tätig waren und viele derselben, deren ureigener Bereich dies keineswegs war, aus Gründen politischer Solidarität die Verpflichtung fühlten, ideologische Prosa zu schreiben. Damit aber gingen sie dem Essay zwangsläufig verloren. Im Exil nämlich war der Essay alles andere als ein «Ort des Exils». Richtet man den Blick auf die Brüder Heinrich und Thomas Mann, so erkennt man zugleich, daß hier ein Prozeß, der schon während der Weimarer Republik begann, bis zum bitteren Ende geführt wird. Denn diese beiden großen zeitkritischen Prosaisten werden nach 1933 immer eindeutiger zu politischen Propagandisten. Daß ihre Propaganda moralisch rückgekoppelt bleibt an die Maßstäbe humanistischer Tradition, bewahrt sie auch da, wo sie entgleisen, vor der geifernden Hektik, die ihre nationalsozialistischen Opponenten gleichzeitig entfalten.

Die Brüder Mann aber sind die Ausnahmen. Insgesamt dominiert in der politischen Prosa des Exils die Linkspresse der Weimarer Republik, die nunmehr, in der Isolation, hemmungslos auswuchert und sich immer stärker aufspaltet, wobei jede Aufspaltung zugleich eine Verschärfung des Tones nach sich zieht. So besteht schließlich zur Rechtspresse der Weimarer Republik, die im Lande verblieben ist und mit umgekehrten Vorzeichen den gleichen Prozeß extremer Radikalisierung durchmacht, kaum ein stilistischer Unterschied mehr. Der Protagonist der nationalsozialistischen Prosa ist unangefochten Joseph Goebbels. Er gibt seinen «Aufsätzen aus der Kampfzeit» den Titel der Zeitung, in denen diese Aufsätze erstmals als Leitartikel veröffentlicht wurden (*Der Angriff*, 1935), und beschreibt unter Verwendung von Tagebuchaufzeichnungen die Machtergreifung durch die Nationalsozialisten (*Vom Kaiserhof zur*

Reichskanzlei, 1934). Literaturgeschichtlich sind diese Werke bestenfalls als Dokumente einer unvorstellbaren Degeneration deutscher Prosa von Interesse, die bis zu den politischen Pamphleten der späten sechziger Jahre keine Nachfolge finden sollte. Charakteristisch für diese Prosa ist ihre hämische und abgefeimte Brillanz, ihre fatale Überheblichkeit, die sich in der Denunziation des Gegners, der einzigen Voraussetzung ihrer Existenz, unbewußt selbst entlarvt.

Träger des Essays war seit eh und je die Zeitschrift. Daß das sehr reiche Zeitschriftenwesen der Weimarer Republik 1933 sein Ende fand, wurde bereits gesagt. Der Essay verlor damit weitgehend seine geistige wie finanzielle Basis, kein radikaler Schnitt das, sondern ein langsamer Auszehrungsprozeß. Um so erstaunlicher ist es, wie sehr sich der Essay in einigen seiner führenden Vertreter diesem Auszehrungsprozeß zu widersetzen vermochte. Fragen wir also zunächst, wie sich der Essay im Dritten Reich gegen seine totale Eliminierung und im Exil gegen seine totale Absorption durch politische Kräfte wehren konnte, Kräfte, deren Tendenz radikal entgegengesetzt war, die sich aber in ihrer Frontstellung gegen Literatur als Literatur durchaus ähnelten. Das Jahr 1933 markiert zwar das Ende einer literarischen Ära, doch bilden sich als Folge dieses Endes literarische Widerstandsnester, denen es gelingt, die Tradition so weit zu wahren, daß nach 1945 gerade auf dem Sektor des Essays eine neue Hochblüte einsetzen kann. *Die Neue Rundschau* versuchte unter Peter Suhrkamp den altbewährten Kurs zu halten, konnte aber lediglich die Gleichschaltung verhindern, indem sie der in Jahrzehnten angesammelten Substanz vertraute. Größtmögliche Unabhängigkeit wahrte die von Martin Bodmer und Herbert Steiner herausgegebene *Corona*. Mehrere Umstände machten diese Zeitschrift zur vornehmsten Trägerin des Essays im fraglichen Zeitraum. Sie existierte bereits seit 1930, stand von Anfang an den literarischen und politischen Tageskämpfen fern und konzentrierte sich statt dessen auf die Analyse der geistigen Krise Europas insgesamt. So zog sie das Interesse der nationalsozialistischen Zensur nicht auf sich. Auch saß die Redaktion in der Schweiz: das sicherte eine gewisse Schonung, und in der Tat wußten die Herausgeber die geistig-geographische Position der *Corona* in einem politischen Niemandsland zwischen Drittem Reich und Exil vorzüglich zu nutzen. Hier gab sich die Elite der europäischen Prosaisten aus Literatur und Wissenschaft ein Stelldichein, hier riß der Dialog nicht ab.

Der Vorwurf, die *Corona* habe als exklusiver Zirkel neben der Zeit hergelebt, verfängt insofern nicht, als es, wie angedeutet, zwischen einer Essayistik europäischen Gepräges und dem Dritten Reich und seiner Literatur keinerlei Brücken gab. Die Bewahrung von literarischem Rang, und sei es zugegebenermaßen in einer Randzone, war zwangsläufig ein Akt der Isolation, weil es in der innerdeutschen Entwicklung nichts gab, womit die Auseinandersetzung

gelohnt hätte. Anders war es um die Literaturzeitschriften des Exils bestellt. Für sie war eine derartig radikale Isolation überhaupt nicht möglich, für sie hieß es, sich gegen eine Flut politischer Publikationen zu behaupten, denen man keineswegs feindlich gegenüberstand, denen man sich ganz im Gegenteil meist parteigängerisch verbunden fühlte. Wo um der Sache der Literatur willen Isolation auch hier nottat, da war diese Isolation funktioneller, nicht aber substantieller Art. Funktionell ist es auch zu deuten, daß die literarischen Zeitschriften des Exils für ihre weitverstreuten Mitarbeiter Stätten der Begegnung, des permanenten, nur auf diese Weise überhaupt möglichen Kontakts darstellten. Die innerdeutsche Situation drängt den Autor an den Rand; die Zeitschrift am Rande *(Corona)* fängt ihn auf. Die Situation des Exils zieht den Autor in Zentren, die sich nun konstituiert haben; die Zeitschrift als Zentrum gibt ihm Halt. Zwar sind die literarischen Zeitschriften des Exils meist relativ kurzlebig, einfach weil eine breite Rezeptionsbasis fehlt, doch kann man mühelos aus den Gesamtbemühungen eine fast lückenlose Kette bilden. Die Kurzlebigkeit des einzelnen literarischen Organs wird aufgewogen durch die Zählebigkeit des literarischen Lebens überhaupt. Dieser Wille zum Überleben, dieser Mut noch in der tiefsten Misere, wird ein Ruhmesblatt der deutschen Exilliteratur bleiben.

Schon 1933 ruft Klaus Mann die Zeitschrift *Die Sammlung* ins Leben und stellt sie unter das verpflichtende Patronat von André Gide, Aldous Huxley und Heinrich Mann. Sehr klar sieht Klaus Mann, daß seine Zeitschrift, obwohl kein politisches Blatt, dennoch eine politische Sendung habe. An Literatur als einer europäischen Verpflichtung scheiden sich die Geister. «Sammeln wollen wir, was den Willen zur menschenwürdigen Zukunft hat, statt den Willen zur Katastrophe; den Willen zum Geist, statt den Willen zur Barbarei und zu einem unwahren, verkrampften und heimtückischen ‹Mittelalter›; den Willen zum hohen, leichten und verpflichtenden Spiel des Gedankens, zu seiner Arbeit, seinem Dienst, statt zum Schritt des Parademarsches, der zum Tode durch Giftgas führt im Interesse der gemeinsten Abenteurer; dem Willen zur Vernunft, statt dem zur hysterischen Brutalität und zu einem schamlos-programmatischen ‹Anti-Humanismus›, der seine abgründige Dummheit und Rohheit hinter den schauerlichsten Phrasen kaum noch verbirgt.» *Die Sammlung* erscheint bis 1935 in Amsterdam. 1936 beginnt in Moskau eine weitere literarische Exilzeitschrift, *Das Wort*, zu erscheinen, die sich bis 1939 hält. Als Herausgeber zeichnen Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und Willi Bredel, führende Autoren der Linken also, nicht mehr der liberalen Mitte. Trotz dieser politischen Akzentverschiebung versteht sich *Das Wort* ausdrücklich als Fortsetzerin der *Sammlung*, aber auch als Fortsetzerin der linksorientierten *Neuen deutschen Blätter*, die gleichzeitig mit der *Sammlung* 1933/35 in Prag herausgekommen waren. So läßt sich die proklamierte Nachfolge auch, weni-

ger positiv, als ein Akt der Vereinnahmung der liberalen durch die linke Exilliteratur verstehen.

Es erstaunt daher nicht, daß die liberalen Kräfte eigenverantwortlich auf dem Plan bleiben. Von 1937 bis 1940 gibt Thomas Mann gemeinsam mit Konrad Falke eine «Zweimonatsschrift für freie deutsche Kultur» unter dem Titel *Maß und Wert* heraus. Mit außergewöhnlicher Schärfe sagt Thomas Mann in seinem Vorwort aller «revolutionären Propaganda-Schmissigkeit», aller «verlogenen Sieghaftigkeit und Zukünftigkeit», ja dem gesamten politischen Vokabular der Zeit, das «heillos geschändet, kompromittiert und ins Läppische gezogen» sei, ab und setzt in einem durchaus politisch verstandenen Akt die «musischen Zeichen und Begriffe» dagegen. Noch einmal, eindringlicher, autoritativer, wird beschworen, was der eigene Sohn 1933 in schönem jugendlichem Enthusiasmus zu sagen versuchte. Von 1943 bis 1946 erscheinen in Chile, von Paul Zech initiiert, die *Deutschen Blätter*. Unmißverständlich beziehen sie im Untertitel Stellung: «Für ein europäisches Deutschland, gegen ein deutsches Europa.» Das aber ist – und hier wird die Einheit trotz der Spaltung sichtbar – auch die Position der *Corona*. Eine umfassende Analyse sämtlicher Prosabeiträge der genannten Zeitschriften steht noch aus. Unschwer aber läßt sich voraussagen, daß kein bedeutender Autor in der Reihe fehlen, unschwer auch, daß der Anteil des Essays quantitativ und qualitativ gewichtig sein dürfte. Der Essay, weil nicht politisch determiniert, behauptet sich gerade unter politischen Aspekten. Was sich hier artikuliert, unter welchen Voraussetzungen auch immer, bezieht eine Position, die unmißverständlich auf eine Negation der vorgegebenen Welt hinausläuft. Da diese Welt in Frieden und Krieg vom Dritten Reich bestimmt wird, darf der Essay, unabhängig von seiner parteipolitischen Einfärbung, für sich in Anspruch nehmen, als einzige literarische Gattung per se antifaschistisch zu sein. Gerade weil er frei schwebt und aus einem außerordentlich gesteigerten Spieltrieb heraus lebt, fehlt ihm die Ambiguität, die dem Roman, dem Drama, der Lyrik wesensmäßig zu eigen ist. Das Dritte Reich wußte, warum es den Essay ächtete.

Die Zeit von 1933 bis 1945 war transitorisch. Das heißt, daß wir vorwiegend Autoren begegnen, die bereits in früheren Epochen hervorgetreten waren. Rudolf Kassner publiziert aus der Tiefe der Zeit schöpfend in souveräner Verachtung der Gegenwart *Das Buch der Gleichnisse* (1934) und das *Buch der Erinnerung* (1938). Auch Rudolf Alexander Schröder (1878–1962), dessen Anfänge ebenfalls im wilhelminischen Zeitalter liegen, ist literarisch höchst präsent, und das um so mehr, als er einer der wenigen Autoren von Rang ist, die im Dritten Reich verblieben sind, die sich dort zu arrangieren versuchen, ohne sich doch kompromittierend zu solidarisieren. 1939 legt Schröder seine gesammelten Essays *(Die Aufsätze und Reden)* vor, Dokumente eines öffentlichen Wirkens, die im Bereich einer total degenerierten

Öffentlichkeit mit untergründiger Leidenschaft zu radikaler Korrektur der zwischenzeitlich korrumpierten Werte aufrufen. Der erste Band der repräsentativen Sammlung stellt «Vorbilder und Weggenossen» vor: neben Homer, Vergil und Horaz, denen lebenslang die übersetzerischen Bemühungen Schröders galten, die Weimarer Klassiker sowie Rilke und Hofmannsthal, den engsten Freund Schröders; der zweite Band beschreibt «Werke und Wirkungen» aus dem Gesamtbereich der europäischen Literatur, wie er sich schon um 1900 abgezeichnet hatte. Neben die Autoren des wilhelminischen Zeitalters treten die Exponenten der expressionistischen Bewegung, auch sie beiderseits der Spaltung angesiedelt. Ein genialer Polemiker wie Kurt Hiller macht 1938 mit «Prosa aus einem Jahrzehnt» Furore: *Profile* nennt er seine Essays, deren «Objekte» Spengler und Tucholsky, Kerr und Werfel, die Brüder Mann und Kritiker wie Theodor Wolff und Theodor Lessing sind. Gottfried Benn leitet die polemischen Impulse, die sich nach der Verhängung des Schreibverbots über ihn nur noch verstärkt haben, in Lageberichte von äußerster Präzision: 1937 *Weinhaus Wolf*, 1944 *Roman des Phänotyp*. Sie bleiben unveröffentlicht. Nach 1945 gewinnen sie einsamen dokumentarischen Rang.

Prosaisten der Weimarer Republik beziehen jetzt ebenfalls polemisch Position: Ernst Bloch sammelt 1935 in der Schweiz seine verstreuten Aufsätze als *Erbschaft dieser Zeit*, um vermittels dieser Sammlung voller marxistischer Zukunftshoffnung «Länge und Breite der bürgerlichen Endfahrt zu bestimmen, damit sie wirklich eine Endfahrt sei». Bloch liefert eine Analyse der Krisenjahre der Weimarer Republik, die sich dadurch auszeichnet, daß in ihr das volle Bewußtsein der Katastrophe von 1933 lebendig ist, von vornherein bei der Niederschrift, im nachhinein bei der Zusammenstellung der Aufsätze. Damit wird die Analyse der zwanziger Jahre zugleich zu einer Analyse des Dritten Reiches, ja, wie Bloch im Vorwort zur zweiten Ausgabe 1962 hervorhebt, auch möglicher kommender Zustände. Bloch will insbesondere die von den Nationalsozialisten usurpierte Position des Irrationalismus besetzen, das heißt: den Irrationalismus als utopischen Impuls fruchtbar machen. Bloch versagt es sich, als Zeitkritiker allzu schnell Endstadien zu konstatieren; er sieht im Ende immer zugleich den neuen Anfang. Sein geschichtlich geschulter Blick richtet sich dabei vorzugsweise auf bestimmte Stilzüge, etwa den der «Montage». Diese, so sagt er, «bricht aus dem eingestürzten Zusammenhang und den mancherlei Relativismen der Zeit Teile heraus, um sie zu neuen Figuren zu verbinden. Dieser Vorgang ist oft nur dekorativ, oft aber bereits experimentierend wider Willen oder, wenn gebraucht, wie etwa bei Brecht, mit Willen; es ist ein Vorgang der Unterbrechung und dadurch einer der Überschneidung vordem weit entfernter Partien. Gerade hier ist der Reichtum einer brechenden Zeit groß, einer auffallenden Mischzeit von Abend und Morgen in den zwanziger Jahren.» Das Buch bringt eine «Mischzeit», die

andauert, in der Mischung ihrer sämtlichen Elemente ein, aber so, daß der Akt des Einbringens zugleich ein Akt der Selektion ist. Blochs *Erbschaft dieser Zeit* läßt sich nicht voll in die Situation der gespaltenen Literatur zwischen 1933 und 1945 einbinden, da gerade diese Spaltung von Bloch als vordergründig-transitorisch durchschaut wird.

Synchron zu Ernst Blochs Essayband *Erbschaft dieser Zeit* steht Ernst Jüngers Essayband *Blätter und Steine* (1934). Auch er enthält vorzugsweise Arbeiten aus der Krisenzeit der Weimarer Republik. Rein politische Schriften schließt Jünger aus, doch ist die Auswahl durchaus unter politischen Gesichtspunkten getroffen. Jünger gibt Arbeiten den Vorrang, denen er selber eine gewisse Dauer zusprechen kann und die er «noch unter Dach zu bringen hofft, ehe die Entwicklung der Dinge andersartige Ansprüche stellt». Literarische Wegmarkierungen werden ein letztes Mal aufgestellt, bevor der vermutete Weg ohne Literatur begangen werden muß. Das ist negative Utopie. Die Welt erscheint in lichtloses Licht getaucht. Der Zeitpunkt der Publikation von *Blätter und Steine* liegt in der Frühphase des Dritten Reiches. So können einerseits sämtliche Impulse aus der Spätphase der Weimarer Republik in den Band eingehen; andererseits ist er noch vor dem Bezirk totaler Gefährdung angesiedelt, der dann recht bald kritische Prosa überhaupt unmöglich machen sollte. In seiner Vorbemerkung an den Leser trägt Jünger diese Positionsbestimmung selber vor. Darüber hinaus begründet er die Sammlung in einer Weise, die deutlich macht, daß sie ein verschlüsseltes Programm darstellt.

Dieses Programm ist auf vielfältige Weise mit den frühen Schriften Jüngers verknüpft. Es beweist, daß bei diesem Autor jedes einzelne Werk immer nur innerhalb eines umfassenderen Werkgefüges verstanden werden kann, da es gewissermaßen von vornherein in eine künftige «Gesamtausgabe» eingebettet ist, von der hier sogar ausdrücklich die Rede ist. In *Blätter und Steine*, ohne Frage dem bedeutendsten Essayband, der im Dritten Reich veröffentlicht wurde, laufen die verschiedensten Linien der Argumentation zusammen. «Feuer und Bewegung» reflektiert erneut den Ersten Weltkrieg und hebt ihn zusammenraffend in die abstrakten Strukturen der Mathematik. «Die Totale Mobilmachung» steigert den Prozeß, um den es im *Arbeiter* ging, und ersetzt dabei die tragende Gestalt durch die treibende Funktion, mobilisiert also Kräfte, die im Gegenstand selber verborgen sind, für dessen literarische Auslegung. Über diese vorgeschobenen Positionen hinaus geht nach Jüngers eigener Deutung der Essay «Über den Schmerz»; er führe «durch ein, gewiß nicht ungefährliches, Gelände an einen Beobachtungspunkt heran, von dem aus eine wiederum veränderte Landschaft einzusehen ist». Das, insbesondere, ist negative Utopie, die darum so eindringlich ist, weil sie gegen die positiv gesetzte Realität der beiden ersten Essays, «Dalmatinischer Aufenthalt» und «Lob der Vokale», steht. Landschaft und Sprache sind die Räume, die bergen

und Sicherheit verheißen. Aber gerade diese Räume werden brüchig, müssen aufgegeben werden. Exemplarisch wird das in «Die Staub-Dämonen» anhand der Zeichnungen Kubins abgehandelt.

In dieser «Studie zum Untergange der bürgerlichen Welt» berührt sich Jünger mit Bloch, ohne doch zunächst wie jener aus den Elementen des Verfalls die Bausteine eines neuen Bildes zu beziehen. Während bei Bloch an jedem einzelnen Punkte der Analyse zugleich Synthese gewagt wird oder doch wenigstens möglich bleibt, muß bei Jünger erst der analytische Prozeß zu seinem Ende geführt werden. Nicht von ungefähr löst sich der Band *Blätter und Steine* am Schluß in einen «Epigrammatischen Anhang» auf, der nicht mehr in den Werkzusammenhang eingebunden ist, worauf auch das Versprechen des Autors hindeutet, die Splitter später einmal zu einem «Mosaik» fügen zu wollen. Unbehagen darüber, daß dieses Versprechen die kommenden Gefährdungen nicht wird einholen können, ist spürbar. Das ist das zeitgeschichtliche Dilemma Jüngers. Aber gerade aus dieser dilemmatischen Situation gewinnen die einzelnen Prosastücke ihre essayistische Struktur. In einer Phase des Übergangs angesiedelt, stehen hier Elemente der Aktion und der Kontemplation in vollkommenem Gleichgewicht. Letzte, schärfste Spiegelungen des Ersten Weltkriegs – das ist der Radius der Aktion – verbinden sich mit Entwürfen eines weit totaleren, weil völlig technisierten Kriegszustandes, wie er nicht mehr fern war. Elementar angereicherte Erfahrung der Realität – das ist der Radius der Kontemplation – verbindet sich mit dem Vordenken eines anderen Zustandes, der nicht mehr kreatürlich-elementar abgesichert ist, sondern sich nur noch prozessual realisieren kann. Das reflektierende Ich steht genau im Schnittpunkt dieser Linien. Da sie in der Folge verwischt werden, läßt sich die bezogene Position nicht halten. Das kann man an den folgenden Werken Jüngers ablesen.

1936 veröffentlicht Ernst Jünger einen Bericht über seine juvenilen Erfahrungen bei der Fremdenlegion: *Afrikanische Spiele*. Die Erfahrungen lagen fast ein Vierteljahrhundert zurück; so können sie aus großer persönlicher Distanz heraus ausgebreitet werden. Da sie aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg stammen, umgibt sie eine Atmosphäre der Sicherheit, die auch durch den leidenschaftlichen Ausbruch ins Ungesicherte, der beschrieben wird, nicht aufgehoben wird. Das Wagnis individueller Freiheit erscheint – letztmalig – als Spiel. Das bringt Untertöne der Trauer in den launigen Ton des Werkes. Zugleich hebt sich dieser launige Ton sehr bewußt gegen den falschen heroischen Ton ab, der inzwischen offiziell herrschte. Dieser wissende Rückblick auf den Knaben des Jahres 1913 entlarvt, ohne die eigene Jugend zu denunzieren, im sicheren Gegenzug die fatale Unreife des Dritten Reiches im Jahre 1936. Nach der Autobiographie folgt 1939 die symbolische Fiktion: *Auf den Marmor-Klippen*. Jünger versucht, in völligem Neuansatz, eine Synthese der hoff-

nungslos zerfällten Elemente der Epoche, und das heißt: den Entwurf eines verbindlichen Zeitbildes. In essayistischer Prosa konnte das Zeitbild nicht mehr geliefert werden: Fiktion war nötig, um zu verschlüsseln, um zu verschleiern. Das fiktive Ich bezieht gemeinsam mit einem gleichgesinnten Partner – unschwer sind in diesen Figuren die Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger zu erkennen – in einem Weinberghaus einen erhöhten Standort über der breit dahingelagerten Ebene. Die der Epoche immanenten Kräfte des Bösen, diffus und dämonisch, verkörpern sich im Oberförster, der mit seinen Kreaturen das Land bis in alle Schlupf- und Schandwinkel hinein beherrscht. Die Schrecken einer hochzivilisierten Diktatur werden pervertiert zu den Freveln anarchisch-barbarischer Frühformen der Gesellschaft. In der Vernichtung des Bösen nimmt die symbolische Fiktion, die das Resultat der Reflexion auf das Jahr 1933 zurück ist, im Sinne spiegelbildlicher Verkehrung auch schon den Zusammenbruch des Jahres 1945 vorweg, keine Prophetie das, sondern exakt eingesetzte Optik.

In der Folge bleibt das Tagebuch. Was sich schon bei den Romanciers der Epoche zeigte, wiederholt sich hier: einzig das autobiographische Material, oft nur minimal aufbereitet, hat literarisch Bestand, schlägt zu Buch. Und auch das geschieht nur partiell; weite Strecken der Tagebücher Ernst Jüngers bleiben unveröffentlicht und werden erst nach 1945 vorgelegt. Das beweist die doppeldeutige Rolle von Literatur: sie verunsichert, schafft aber auch Sicherheit. Über alles Politische hinaus zielt dieser Vorgang ins Existentielle. Nicht erst die Tagebücher aus dem Zweiten Weltkrieg, schon die Tagebücher aus den letzten Friedensjahren vor 1939 werden im Verborgenen gehalten. Nicht nur die Beschreibung der europäischen Lage, auch die Beschreibung ferner und fremder Länder wird einem Prozeß der Verzögerung unterworfen. Dabei ergeben sich, wechselseitig, Zeit- und Ortsverschiebungen, die den Leerraum, der durch den Abbau aller fixierbaren Literatur entstanden ist, vexierbildhaft füllen. *Das abenteuerliche Herz* erhält 1938 eine völlig neue Gestalt; aus den «Aufzeichnungen bei Tag und Nacht» werden «Figuren und Capriccios». Das individuelle Element wird gegenüber der Erstfassung stark zurückgedrängt, die Analyse der Epoche bedient sich jetzt vorwiegend bildhafter Mittel, der Bereich des Traums hat als Schlüssel zur parallelgelagerten politischen Realität volles Eigengewicht gewonnen. Das Traumbild Jüngerscher Prägung ist geronnene Zeit. 1942 legt Jünger Partien aus den Tagebüchern der Jahre 1939 und 1940 vor *(Gärten und Straßen)*, 1943 Material aus dem Jahre 1935 *(Myrdun. Briefe aus Norwegen)*. Auch das ist geronnene Zeit. Krieg und Frieden überschneiden sich; an ihren Schnittflächen setzt sich das Nachdenken über die Zukunft an, das sich in der Friedensschrift kristallisiert, die 1943 abgeschlossen, ab 1945 handschriftlich verbreitet und 1946 im Druck vorgelegt wird.

Unter den Schriftstellern des Exils kommt Klaus Mann, den wir als Romancier bereits kennengelernt haben, dem Typus des Essayisten am nächsten. Gediegene literarische Kultur, dem Sprößling aus dem Hause Mann eine Selbstverständlichkeit, verbindet sich mit außergewöhnlichem Einfühlungsvermögen und der Fähigkeit, mit wenigen Strichen eine Person oder ein Problem exakt zu umreißen. Was dem Romancier hinderlich war: daß er nämlich nur historisch oder autobiographisch vorgegebene Stoffe zu bewältigen vermochte, ist dem Essayisten förderlich: er bewahrt den Stoff und gibt ihm interpretierend seine Konturen. Die zahlreichen Äußerungen Klaus Manns zur Literatur und zur Politik des Tages hat Martin Gregor-Dellin postum in den Bänden *Prüfungen* (1968) und *Heute und morgen* (1969) gesammelt. Schon eine selbst veranstaltete frühe Sammlung (*Auf der Suche nach einem Weg*, 1931) hatte beide Bereiche reflektiert, und zwar in einer Ausgewogenheit, die für jene Krisenjahre erstaunlich war. Die Prosaschriften von Klaus Mann sind nicht, wie die Zeitgenossen hämisch zuzugeben geneigt waren, Zeugnisse erstaunlicher Frühreife, sondern Zeugnisse der Reife, oft der Meisterschaft. Das instinktsichere Wissen um Literatur in gesamteuropäischem Kontext erinnert an den jungen Hofmannsthal, das Erspüren der zeitgenössischen Atmosphäre an Tucholsky, die liberale Noblesse, mit der Stellung bezogen wird, an den eigenen Vater. Aus einer Produktion von insgesamt sehr hohem Niveau ragen die Stücke heraus, die von persönlicher Sympathie getragen sind: über die französischen Freunde Jean Cocteau und René Crevel, Julien Green und André Gide zumal, aber auch über Leitfiguren aus der deutschen Literatur wie George, Rilke, Kafka, Sternheim oder Toller. Auch wo die Sympathien Klaus Manns gemischt sind, bewährt sich seine Unbestechlichkeit: angesichts von Knut Hamsun, Gottfried Benn, Ernst Jünger.

«Seinen Gaben nach gehört er zu uns», äußert Klaus Mann über Ernst Jünger[18], und zwar im Rahmen einer Auseinandersetzung, die an Schärfe nichts zu wünschen übrig läßt, die aber zugleich außer Zweifel setzt, daß man Jünger nicht einfach den Rechtsradikalen zuschlagen könne. Was bedeutet dann aber die Formel? Sie ist geprägt von einem Autor, der unverrückbar daran glaubt, daß der Geist, genauer: daß der Geist der Literatur nie ein Fürsprecher der Gewalt sein kann, daß, anders gewendet, die Gewalt immer auf Eliminierung des Geistes zielen muß. Schreiben – und gerade der liberale Klaus Mann setzt diese Forderung absolut – ist immer ein politischer Akt, nämlich ein Akt politischer Freiheit und damit Selbstbewahrung. Er ist besonders eindringlich dort, wo Schreiben keinerlei fiktiver Beglaubigungen mehr bedarf, also vornehmlich beim Essay. Jüngers Prosa aus den Jahren 1933 bis 1945 sahen wir bereits unter diesem Aspekt. Auch die Prosa Klaus Manns steht in diesem Spannungsfeld. Es übergreift die politische Spaltung. Wie wenig der Antagonismus zwischen Geist und Gewalt mit spezifischen politi-

schen Positionen zu tun hat, erkennen wir, wenn wir einige andere Essayisten, die während des Dritten Reiches schrieben, neben Ernst Jünger rücken.

Da ist Ernst Jüngers Bruder Friedrich Georg Jünger (geb. 1898). Der Antike verpflichtet, richtet er sein Augenmerk einerseits auf generelle Fragen der Ästhetik, andererseits auf spezielle Probleme der Wechselbeziehung zwischen Antike und Gegenwart, sei es unter dem Zeichen der Mythologie, sei es unter dem Aspekt der Technik (*Über das Komische*, 1936, *Griechische Götter*, 1943, *Wanderungen auf Rhodos*, 1943, *Die Titanen*, 1944, *Die Perfektion der Technik*, 1946, *Orient und Okzident*, 1948). Da ist Theodor Haecker (1879–1945), der führende katholische Kulturkritiker, der die Antike in die christliche Überlieferung einbindet und an dieser Überlieferung die Gegenwart mißt, mehr noch: sie als ein Rigorist, der Karl Kraus in nichts nachsteht, unerbittlich richtet. Der kulturkritische Essay bordet bei ihm immer wieder in leidenschaftliche Polemik über (*Schöpfer und Schöpfung*, 1934, *Der Christ und die Geschichte*, 1935, *Schönheit*, 1936, *Der Geist des Menschen und die Wahrheit*, 1937). Aus dem Nachlaß Haeckers wurden 1947 die *Tag- und Nachtbücher* der Jahre 1939 bis 1945 herausgegeben: nackte autobiographische Substanz eines politisch determinierten kreatürlichen Leidens ohne Maßen. Da ist Max Kommerell (1902–1944), die bedeutendste schriftstellerische Kraft des späten George-Kreises, mit feinfühligen Essays über Probleme und Gestalten der klassischen Literatur. In *Geist und Buchstabe der Dichtung* (1940) interpretiert Kommerell Goethe, Kleist und Hölderlin: auch philologische Tradition setzt Kräfte gegen den politischen Verfall frei. *Dichterische Welterfahrung* heißen die gesammelten Essays, die 1952 postum erscheinen. Da ist schließlich Gerhard Nebel (geb. 1903), der seine Laufbahn als Prosaist 1939 mit *Feuer und Wasser* im Schatten Ernst Jüngers beginnt und sich in den folgenden Jahrzehnten als ein philosophischer Reiseschriftsteller von hohen Graden, als ein realitätsbesessenerer Nachfahre von Hermann Graf Keyserling, bewährt.

Nicht genug damit. Eine noch stärkere Wirkung als von den genannten Prosaisten geht von einem Autor aus, der den Konflikt zwischen Geist und Gewalt zum zentralen Thema seiner zahlreichen Schriften macht: Reinhold Schneider (1903–1958). Als junger Mensch erfährt er den totalen Zusammenbruch seiner eigenen Innerlichkeit, vermag es aber, diesen Untergang als neuen Anfang zu setzen, oder thematisch gewendet: sein Ich in die Geschichte hineinzuprojizieren. Der Konflikt zwischen Geist und Gewalt wird in dieser höchstpersönlichen Einfärbung konkretisiert zum Konflikt zwischen Glauben und Macht. Ihn handelt Reinhold Schneider während des Dritten Reiches in mehreren Büchern ab, in denen eine bedeutende synthetische Kraft ihre Verbindlichkeit aus den verborgenen polemischen Impulsen bezieht. Nachdenken über die Macht und über das Sterben der Mächtigen dieser Welt schließt still-

schweigend, aber höchst eindringlich die Verurteilung der falschen und angemaßten Macht, wie Hitler sie übt, ein. Gegen die falsche Macht setzt Reinhold Schneider die beglaubigte Macht. Seine beiden geschichtlichen Großwerke *Die Hohenzollern. Tragik und Königtum* (1933) und *Das Inselreich. Gesetz und Größe der britischen Macht* (1936) sind Gegen-Entwürfe, Gegen-Bilder, an denen das Dritte Reich zuschanden wird. Selbst die düstersten Epochen der Geschichte sind für Reinhold Schneider Phasen eines göttlichen Heilsplans. Geschichte ist – und es gehörte Mut dazu, das im Dritten Reich zu proklamieren – Heilsgeschichte, und zwar eine Heilsgeschichte, die nicht, wie die nationalsozialistische Propaganda dies wollte, in Hitler kulminierte, sondern der auch dieser Usurpator unterworfen war. Nirgends so radikal wie in den Schriften Reinhold Schneiders wurde das Dritte Reich als geschichtliches Phänomen negiert, schärfer noch: von der Geschichte eliminiert. Das war ein Vorgang, der in der Tat, als Tat, Literatur transzendierte. Fast zwangsläufig geht dabei kritische in erzählende Prosa über: was 1938 in *Schuld und Sühne der Konquistadoren* theoretisch erörtert wird, wird im gleichen Jahr in *Las Casas vor Karl V.* in Erzählsubstanz überführt. Während des Zweiten Weltkriegs finden weitere erzählende und auch lyrische Werke Reinhold Schneiders im Untergrund und an dessen Grenzen sporadisch weiteste Verbreitung. Daß Reinhold Schneider in seinen ergreifenden Spätwerken *Verhüllter Tag* (1954), *Der Balkon* (1957) und *Winter in Wien* (1958) wieder in die abgründige Trauer seiner Frühzeit zurückfiel, steht auf einem anderen Blatt.

Literarische Gegenkräfte zur politischen Situation des Dritten Reiches also allenthalben: aber nicht eigentlich sie sind von ausschlaggebender Bedeutung. Der Autor, dem stellvertretend die totale Aufhebung der Epoche gelang, stand, was literarischen Ruhm betrifft, völlig am Rande der Zeit: Eugen Gottlob Winkler (1912–1936). Schärfer als seine etablierten Zeitgenossen, früher auch als Klaus Mann, sein geistiger Zwillingsbruder im Exil, erkannte er die Grenzen, die dem Schriftsteller in totalitären Zeitläuften gesetzt sind. Schreiben, als geistiger Akt gegen die Gewalt gesetzt, muß an diese Gewalt stoßen, muß, existentiell, an ihr zuschanden werden. Angesichts der permanenten Bedrohung wählte Winkler, nicht aus Wehleidigkeit, sondern in äußerster Härte, die auch die Gewalt gegen sich selber auf sich nimmt, den Freitod. Er verzichtete auf den Halt, den Schreiben als Gegenaktion noch zu geben vermag, und lieferte die eigene Existenz der Heillosigkeit der Zeit aus, der auch durch Schreiben nicht mehr beizukommen war. Radikale Selbstversagung möglichen Trostes führt konsequenterweise zur Selbstvernichtung. Winkler ist ein «ungemütlicher» Autor; für seine Texte insgesamt gilt, was der Herausgeber des Nachlasses, Walter Warnach, von den wenigen Gedichten Winklers sagt: sie seien «verlassene Brandstätten auf dem Zug durch eine unbesternte Ödnis mit unverkennbaren Zügen gnadeloser Selbstopferung»[19].

Wie Ernst Jünger trägt Eugen Gottlob Winkler als Autor die Attitüde des Dandys zur Schau; aber diese Attitüde wird, weil sich Schmerz hinter ihr verbirgt, zur Gebärde der Opferung: der Dandy gewinnt, sterbend, symptomatischen Rang. Abzulesen ist dieser Rang an einem Dutzend knappgefaßter Prosastücke, das etwa zur Hälfte deskriptiver, zur Hälfte analytischer Natur ist. In den deskriptiven Stücken Vorstufen zu Novellen oder Romanen zu sehen, also «dichterische Arbeiten», wie dies Warnach tut, führt nicht weit; sie sind weit eher modellhafte Erprobungen verschiedener literarischer Genres. «Die Erkundung der Linie» steht in der Tradition des platonischen Dialogs; «Missetat» schöpft aus Erfahrungen der Kindheit, der Prosa Benjamins nicht unverwandt; die «Anekdote aus dem Spanischen Bürgerkrieg» ist Exemplum fast im Sinne Blochs; «Gedenken an Trinakria», «Im Gewächshaus», «Legenden einer Reise» und «Die Insel» sind Muster der Einübung in exaktes Sehen, die Ernst Jüngers gleichgerichteten Versuchen ähneln, sie aber insofern transzendieren, als in den Umrissen der Dinge nicht nur Welt als Raum gesetzt wird, in den sich der Mensch sehend bergen kann, sondern auch deren drohender Verfall mitschwingt. Optische Präzision wird für Winkler, auch dies in Analogie zu Ernst Jünger, zum Medium indirekter Dämonenbeschwörung. Die analytischen Stücke, essayistische Meisterwürfe samt und sonders, gelten in dissonant-subtiler Wahlverwandtschaft dem späten Hölderlin, dem Grafen Platen, der Gestalt Stefan Georges sowie zwei literarischen Leitfiguren aus dem Grenzbereich von Aktion und Kontemplation: Ernst Jünger und T. E. Lawrence, dem Autor der *Sieben Säulen der Weisheit*. Gesammelt erschienen diese Essays postum unter dem Titel *Gestalten und Probleme* (1937).

Die Prosa Eugen Gottlob Winklers ist vollkommen ausgeformt. Der Sichselbstauslöschende hinterließ, in einer frühen Phase des Dritten Reiches, die unauslöschlich geprägte Form. Den Rückfall in den Untergrund des Tagebuchs brauchte er nicht mehr zu vollziehen. Seine Prosa setzt Zeichen. Zur Beschreibung der Zeit dagegen findet sie sich nicht mehr bereit. Diese Aufgabe leistet ein anderer bedeutender Prosaist, der 1913 geborene Felix Hartlaub. Auch er wurde ein Opfer der Zeit; seit den Kämpfen um Berlin 1945 ist er verschollen. Seine Kriegstagebücher (*Von unten gesehen*, postum 1950, unter dem Titel *Im Sperrkreis*, 1955) zeichnen unbestechlich den Sog der Jahre 1939 bis 1945 nach, vorwiegend aus der «windstillen Mitte des Taifuns», nämlich aus der Perspektive des Führerhauptquartiers, wo Hartlaub als Kriegstagebuchschreiber im Mannschaftsrang tätig war. Wenn am Ende dieser Aufzeichnungen die Zeit «draußen», die apokalyptische Zeit, die Zeit «drinnen», die Zeit des Gewaltherrschers im Sonderzug, einholt, gewinnt der dokumentarische Text durch seine höchstnuancierte realistische Präzision urplötzlich die mitreißende Gewalt eines großen surrealistischen Kunstprodukts: «Und dann weiter zum nächsten Brand, und bitte, die Oberbefehlshaber und die

Chefs her und vielleicht ein Tausch, ein kleiner Wechsel im Oberbefehl, und wieder weiter, immer schneller. Der Kühlwagen fällt aus, der Nachrichtenwagen, wir arbeiten nur noch mit einem Tornisterfunkgerät, wachsende Friktion in der Befehlsübermittlung, Bulli hat Atemnot, Putzis Knochen ist weg, der Oberst arbeitet mit einer Sauerstoffmaske und Mimis Schürze zerreißt im Fahrtwind, die Wambke hat eine Vortragsnotiz auf den Fahrplan getippt, der Reichsbahnrat weiß auch nicht mehr, wo wir sind. Und was ist denn das für ein endloser Tunnel und was schwingen sie für grüne Lampen, wieviel Loks haben wir denn eigentlich davor, eine würde bestimmt genügt haben. Und eine komische Akustik hat dieser Tunnel, da spielt doch einer das Deutschlandlied auf einer Wurlitzer Orgel, wenigstens so ähnlich . . .» In diesem Kunstprodukt wider Willen – und nicht in Thomas Manns gleichzeitigem grandiosen Artefakt *Doktor Faustus* – ist das Ende des Dritten Reiches, die Lineatur seiner Höllenfahrt, gültig nachgezeichnet worden.

Ein abschließender Blick auf die nichtfiktive Prosa der Jahre 1933 bis 1945 insgesamt muß die Kräfte ins Gleichgewicht setzen. Die Literatur des Dritten Reiches vollzieht – gerade die oppositionelle Prosa Winklers und Hartlaubs beweist es – die Höllenfahrt mit, an deren fiktiver Perpetuierung der unermüdliche Thomas Mann gleichzeitig arbeitete. Die Literatur des Exils ihrerseits hat sich total der Verteufelung eben dieser Höllenfahrt verschrieben, ist also, in Negation der Negation, ebenfalls in den Sog geraten, der Literatur schlechthin zu vernichten droht. Der Essay kann sich voller Stolz als politische Gegenkraft verstehen, hält damit seinen Untergang aber kaum auf. Als rettend erweist sich letztlich, daß es in all diesen Jahren die neutrale Position zwischen Exil und Drittem Reich gibt. Die Literatur der Schweiz nimmt diese Position ein, auch, ja vorzugsweise auf dem Sektor des Essays. Als vornehmster Schweizer Essayist darf Fritz Ernst (1889–1958) gelten. Er ist ein Meister des Miniaturporträts und liefert damit bereits formal ein wirksames Gegengewicht gegen die Monumentaltendenzen der Epoche, gegen ihre Großmäuligkeit in politicis. Essentiell ist der Mensch bei Fritz Ernst der Freie, der Bürger, der Weltbürger, also homo politicus in selbstverantwortlicher Humanität. Das rückt alle politischen Fehlhaltungen, freiwillige wie unfreiwillige, zurecht. Als Fritz Ernst seine *Essais* 1946 sammelt, gliedert er sie in drei Bände: «Zur schweizerischen Geistesgeschichte», «Zur deutschen Geistesgeschichte», «Zur allgemeinen Geistesgeschichte». Und diese *Essais* vollbringen, beiläufig, bescheiden, was sie am Schluß im Herderschen Bild des Ariadnefadens verheißen: «unsere Errettung» aus dem Labyrinth der Epoche. Menschliche Form, menschliche Substanz, menschliche Gesittung haben den politischen Spuk von zwölf Jahren unversehrt überdauert. Dafür legen diese drei schmalen Bände gültiges Zeugnis ab.

VIERTES KAPITEL

Lyrik

Bei der Erörterung der deutschen Lyrik zwischen 1933 und 1945 werden die Schwierigkeiten besonders deutlich, die sich ergeben, wenn man Literatur nur von den politischen Voraussetzungen her verstehen will. Angesichts der Zeitlage erwartet man, streng voneinander geschieden, «faschistische» und «antifaschistische» Lyrik, also eine Spaltung politischer Art, die sich in einer gegen die jeweils andere Position gerichteten Tendenz der literarischen Produkte ausprägt. Tatsächlich jedoch tritt dieser Gegensatz vor dem Zwiespalt «hohe Lyrik» hier, «Gebrauchslyrik» dort, zurück. Dabei ist allerdings nicht zu übersehen, daß dieser Zwiespalt wenigstens teilweise politisch determiniert ist. Ohne jede Frage – und das gilt bereits für die zwanziger Jahre – sind die Verfechter und Vertreter einer «hohen Lyrik» konservativ, die der «Gebrauchslyrik» radikal-progressiv gesinnt. Wo eine Verschmelzung beider Bereiche gelingt, wie in der *Hauspostille* Brechts, haben im Endprodukt dieser Verschmelzung die radikal-progressiven Elemente das Übergewicht.

Die politische Spaltung des Jahres 1933 wirkt sich literarisch dahingehend aus, daß bereits vollzogene Verschmelzungsprozesse wieder rückgängig gemacht werden. Die literarische Aufgabe, in einer hochgradig politisierten Epoche einen neuen Stil zu finden, vom jungen Brecht so gut wie gelöst, tritt zurück hinter der politischen Aufgabe, vermittels Literatur direkt in die Politik einzugreifen. Zwar war diese Neigung zu politischer Aktivität bereits in der Literatur der zwanziger Jahre stark ausgeprägt, aber dessenungeachtet verstanden sich Autoren wie Mehring, Tucholsky oder Kästner primär als hommes de lettres. Ihre Ambitionen waren vorwiegend literarischer, nicht politischer Art. Das gilt auch vom jungen Brecht, zumindest bis zur Publikation der *Hauspostille*, mit welcher der Punkt in seiner Entwicklung erreicht ist, der den Umschlag ins Politische anzeigt. Die Ereignisse des Jahres 1933 können Brecht nur noch in einem bereits vollzogenen Schritt bestätigen, nicht aber eine neue Epoche seines Schaffens markieren. Das ist wichtig, weil Brecht als der mit Abstand bedeutendste Lyriker dieses Jahrzwölfts gelten muß. Noch in seinen ephemersten Produkten aus der hier in Frage stehenden Epoche bleibt spürbar, daß sie Derivate eines neuen Stils sind, den voll auszuprägen die Zeitläufte verhindern. Noch die krassesten Reduktionen aufs Tages- und Parteipolitische zeigen, daß hier Dürftigkeit eine Folge verhinderter Fülle ist, nicht aber, substantiell, eine Gegebenheit von vornherein. Darum ist es töricht, den Lyriker Brecht gegen Brecht, den politischen Menschen, auszuspielen.

Hier läßt sich nicht trennen. Ebenso töricht aber ist es, diese Dürftigkeit, unter Verschweigen der Notwendigkeit der von Brecht vollzogenen Reduktion, höher zu stellen als die Fülle.

Der Zwiespalt, der schon die Lyrik der Weimarer Republik charakterisiert, wird durch die Polarisierung in zwei feindliche Lager nicht aufgehoben. Unter Verschiebung des Gleichgewichts zieht er sich auch durch die Jahre nach 1933 hin. Paradoxerweise bleibt, je dringender Lyrik wirklich gebraucht wird, desto mehr die Gebrauchslyrik auf der Strecke. Kästner wird zum Schweigen verurteilt, Tucholsky wählt im Freitod das Schweigen schlechthin, Mehring veröffentlicht zwar noch 1934 in Paris eine Sammlung politischer Chansons, *Und euch zum Trotz*, erkennt aber sehr genau die Ohnmacht dieser Geste. Gebrauchslyrik der Art, wie sie in den zwanziger Jahren perfektioniert worden war, kann, nur gedruckt, im Exil und aus dem Exil heraus nicht dieselbe Wirkung entfalten wie zuvor im unmittelbaren Vortrag des politischen Kabaretts. Mit dem Ende der Weimarer Republik, in der sich die verschiedensten politischen Richtungen frei artikulieren konnten, war das Ende der Gebrauchslyrik gekommen, die damit plötzlich, retrospektiv, als die für diese verflossene politische Ära repräsentative lyrische Gattung erschien. Wer sich nun, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem der beiden Lager, politisch artikulieren will, wählt wieder die tradierten Formen.

Bei der faschistischen Lyrik ist das eindeutig. Rückgriffe auf ältere Sprach- und Formmuster dominieren. Die vorgegebene Positivität findet ihren Ausdruck in einer übersteigerten Feierlichkeit; die als negativ denunzierten ironischen Konturen der Gebrauchslyrik werden verunklärt und eingetrübt. Aber auch die antifaschistische Lyrik kennt dieses Verfahren. Bei Johannes R. Becher tritt es darum so penetrant in Erscheinung, weil es, von der individuellen Entwicklung dieses Autors her, gegen ein subtil-gebrochenes Frühwerk steht, dem politische Durchschlagskraft nicht abzusprechen war. Parteilichkeit wird – aus der zeitgeschichtlichen Polarisierung heraus – allerseits als Positivität schlechthin verstanden. Damit ist jede Nuance aus der gängigen politischen Lyrik verbannt. Brecht allerdings weiß tradierte Formen auch anders, nämlich gegenläufig, zu verwenden. Sie dienen der Entlarvung der ihnen «angemessenen» Inhalte. Gerade diese formale Angemessenheit aber enthüllt schlagartig das inhaltlich Unangemessene, und das heißt innerhalb des politischen Kontextes: den Gegner, dem der Kampf gilt. Derartige Kontrafakturen liegen, um eine mögliche Mißdeutung auszuräumen, nicht auf der Linie der Gebrauchslyrik, die dieses Mittel bestenfalls als Nuance kannte. Bei ihr waren die Nuancen im Detail verborgen; die politische Kontrafaktur nach 1933 aber kennt nur die «verkehrte» Verwendung des Ganzen. Da sich die Verkehrung auf eine als verkehrt durchschaute Welt bezieht, soll mit ihr eine Entlarvung vorgenommen, eine Richtigstellung erzielt werden. Diese hebt aber auch die

ungebrochenen lyrischen Fehlleistungen im eigenen Lager auf. Das wird an Beispielen zu zeigen sein.

In der apolitischen Lyrik liegen die Dinge noch schwieriger. Die Zeitlage hat zur Folge, daß sie in wachsendem Maße politische Bedeutung gewinnt. Schreiben Exildichter apolitische Lyrik, ist deren politische Verbindlichkeit von der Schaffenssituation her bereits mitgegeben. Der Ton der Klage überwiegt, wie es bei Exilierten nicht anders sein kann. Auch wo nichts weiter thematisiert wird als das Herausgelöstsein aus dem Raum der angestammten Sprache, wo also Exillyrik Heimwehlyrik ist, wird unüberhörbar die politische Untat der Vertreibung aus dem Angestammten mitberedet. Klage bordet dabei von Fall zu Fall in Anklage über, zielt also durchaus auf den Untäter, der den Anlaß zur Vertreibung gab. Die Elegie der Exilierten ist latent politische Dichtung. Damit gewinnt «hohe» Lyrik als Dokument einer erschütternden Lebenserfahrung plötzlich jenen gesteigerten menschlichen Rang zurück, den sie nach dem Verstummen von George, Rilke und Hofmannsthal fast schon verloren zu haben schien. Häufig ist es der «kleinere» Dichter, dem die Formulierung dieser Erfahrung als einer Generations-, ja Epochenerfahrung am zwingendsten gelingt. Wo innerhalb des Dritten Reiches apolitische Lyrik entsteht, ist deren politischer Stellenwert weit schwerer zu bestimmen. Die landläufige Lyrik bleibt dort uninteressant, wo, analog zum Roman, Autoren aus den hinteren Reihen in den Vordergrund treten oder geschoben werden. Aufschlußreich wird sie erst, wenn sie, verdeckt, das Wissen artikuliert, daß eben dieses apolitische Gedicht in total politisierten Zeitläuften eine «Untat» ist. Das Schlagwort von der «inneren Emigration» hat also in der Lyrik nur dort seinen «guten» Sinn, wo das Ungute der Situation im doppelsinnig «guten» Produkt zutage tritt.

Die latente politische Doppeldeutigkeit apolitischer Lyrik verstärkte verständlicherweise die Neigung der nationalsozialistischen Propaganda, primär die Lyrik zu fördern, die parteipolitisch zustimmend Stellung zum Dritten Reich bezog. Wert oder Unwert schien, eine weitverbreitete Selbsttäuschung, vom Maß dieser Zustimmung abhängig zu sein. Die Förderung selber hatte weitgehend unliterarischen, ja antiliterarischen Charakter. Zwar erschienen zahlreiche Lyrikbände, aber diesen kam lediglich die Funktion von Text- und Rollenbüchern zu. Das Gedicht sollte bei feierlichen Anlässen deklamiert werden. In seiner Studie zur politischen Lyrik des 20. Jahrhunderts zählt Albrecht Schöne folgende Anlässe auf: Morgenfeiern, Heimabende, Dorfgemeinschaftsabende, Schul- und Betriebsfeiern, Aufmärsche, Appelle, Parteiversammlungen und kultische Großveranstaltungen[20]. Als besondere Daten galten die nationalen Feiertage: die «Machtergreifung» am 30. Januar, der Heldengedenktag, der Verpflichtungstag der Jugend, Hitlers Geburtstag am 20. April, der ins numinos Nationale pervertierte 1. Mai, der Muttertag, die

Sommersonnenwende, der Reichsparteitag, das Erntedankfest, der Gedenktag für die Gefallenen der nationalsozialistischen Bewegung am 9. November, die Wintersonnenwende. Die Vielzahl der Daten und Anlässe ermöglichte den vielfältigen «Einsatz» von Lyrik.

Eben dieser «Einsatz» aber lief aller gängigen Literaturpraxis entgegen. Nicht um Gebrauchslyrik handelte es sich, sondern um eine pervertierte Form von kultischer Lyrik. Eine kritische Rezeption der deklamierten Texte war nicht möglich. Diese Texte wurden im Rahmen sogenannter Gemeinschaftserlebnisse akustisch infiltriert. Der Hinweis auf die Praxis des Theaters verfängt in diesem Zusammenhang nicht: die Bühne benötigt Spieler und Gegenspieler; Parteinahme, ja Identifikation ist auch im Drama durchaus möglich, wird aber auf der Ebene des Spiels in Frage gestellt oder zumindest kontrolliert. Diese Kontrolle fehlt, wo eine Hörerschaft einem Sprecher, das heißt: dem vom Sprecher Gesprochenen unmittelbar ausgeliefert wird. Hinzu kommt, daß immer wieder die gleichen Texte begegnen, deren Suggestivkraft schließlich jeden Widerstand zermürbt. Schöne hat die Rolle des Deklamators politisch linientreuer Lyrik sehr richtig als die eines «Vorbeters» bestimmt[21]. Dabei setzt der Vorbeter bereits den Verzicht auf jedes Denken voraus. Nicht Ideen werden entwickelt, sondern eine Atmosphäre wird erzeugt, in der dumpfe Emotionen jede gedankliche Auseinandersetzung unmöglich machen. Bevorzugt werden Reiz- und Großworte, die von jeder Bedeutung entleert sind und sich aus eben diesem Grunde beliebig mit Bedeutung füllen lassen.

Die repräsentativen Lyriker des Nationalsozialismus sind sämtlich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geboren, zum Zeitpunkt der Machtergreifung 1933 also etwa fünfundzwanzig- bis dreißigjährig. Ihnen gegenüber fallen die vor 1900 Geborenen, die man zu vereinnahmen suchte, kaum ins Gewicht. Die einstigen Expressionisten fielen, ungeachtet einiger mißglückter Anbiederungsversuche, ohnehin aus. Das verwundert nicht. Erstaunlicher ist, daß der Nachwuchs aus den eigenen Reihen ausblieb. Offensichtlich ließ sich Lyrik nationalsozialistisch umfunktionieren, sofern dem keine hochgeschraubten sprachschöpferischen Ambitionen entgegenstanden; der Nationalsozialismus als politische Gegebenheit aber war nicht in Lyrik zu überführen. So beherrscht Minderwertiges die Szene. Gerade am Werk der «prominenten» Lyriker wird das deutlich. Heinrich Anacker, Herybert Menzel, Herbert Böhme, Gerhard Schumann und Baldur von Schirach wurden mit zahlreichen Literaturpreisen von Staat und Partei bedacht, entfalteten als Herausgeber eine einflußreiche Tätigkeit und brachten es zu hohen und höchsten Ämtern in der Parteihierarchie. Alles tragisch Zweideutige, das Literatur in Krisenzeiten oftmals eigen ist, fehlt bei ihnen. Ihre Gesinnung ist eindeutig nationalsozialistisch, und ihre Werke sind ebenso eindeutig Resultate dieser Gesinnung. Sie sind in einem ihnen nicht bewußten Sinne ohne jeden «Rückhalt».

Das Charakteristikum dieser «rückhaltlosen» Gesinnung ist, daß sie sich für «gut» hält und vollkommen außerstande ist, die eigene heroische Gebärde als das zu durchschauen, was sie ist: ein Kaschieren von Feigheit, oder milder formuliert: von Fehlen persönlichen Muts. Im vorgeschobenen Wortfeld von Führer und Gefolgschaft verbirgt sich, faktisch, die Beziehung von Herr und Knecht. Es ist auffallend, wie häufig in der nationalsozialistischen Literatur der ideologische Gegner der Feigheit geziehen wird: in diesen Invektiven stülpen sich unversehens verdrängte Komponenten des eigenen Wesens nach außen. Zur Verächtlichmachung des Gegners tritt das Vorwegnehmen des eigenen Sieges, auch das Ausdruck einer tiefverwurzelten Unsicherheit. Diese Unsicherheit kennzeichnet sämtliche lyrischen Produkte des Dritten Reiches. Schöne hat festgestellt, daß sich «der primitive ideologische Eklektizismus der Nationalsozialisten» in ihrer Sprache verrate. Die Gedichte seien ungeschickt aus «zusammengeborgten Worten» und «gestohlenen Bildern» zusammengesetzt[22]. Deren Übernahme erfolgt völlig kritiklos. Nicht einmal zur Verwendung spezifischer dynamischer Elemente des Expressionismus ist man imstande. Falsches Pathos aus dritter und vierter Hand dominiert. Die Diskrepanz zwischen dem lautstark proklamierten Heroismus und der – gerade in ihrer Überdimensionalität – hausbackenen Form, in der die Proklamation erfolgt, ist peinlich.

Daß die Lyrik des Nationalsozialismus nicht einmal innerhalb bescheidenster Grenzen Eigenes zu bieten hat, beweisen die Versbände von Heinrich Anacker (geb. 1901): *Die Trommel. SA-Gedichte* (1932), *Die Fanfare. Gedichte der deutschen Erhebung* (1933), *Einkehr* (1934), *Der Aufbau* (1935). Anacker arbeitet gern mit tradierten religiösen Vorstellungen, die er naiv für seine Zwecke verwendet, ohne sich über die Unstimmigkeit der Vergleiche im geringsten Gedanken zu machen. So bemüht er für das Deutschland von 1933 einmal den gekreuzigten und auferstandenen Christus, ein andermal aber die zwölf Apostel. Derartige Übernahmen waren überhaupt nur möglich, weil das Übernommene für Anacker und seine Genossen keinerlei Verbindlichkeit mehr besaß. Eben dadurch aber enthüllte man, ohne es zu wissen, die eigene Leere. Zum Pathos tritt die Hektik: es ist viel von Kampf die Rede, ohne daß auch nur ansatzweise das Ziel dieses Kampfes definiert wird. Das lyrische Gedicht versucht die Bewegung marschierender Kolonnen nachzuzeichnen. Die Statik der «Feier» wird dynamisiert. Diese Dynamik allerdings ist von einer so stupiden Monotonie, daß sie wiederum in Statik übergeht. Das Resultat sind amorphe Verse, die in sich selber kreisen, da sie nichts weiter vermögen, als die Feier um der Feier und den Kampf um des Kampfes willen zu propagieren. Literarhistorisch handelt es sich um Ästhetizismus, der politisch pervertiert und total heruntergekommen ist. Man versteht den Ekel, mit dem Stefan George 1933 das «neue» Deutschland verließ.

Beispiele für den skizzierten Gedichttypus finden sich zahlreich bei Menzel und Böhme. Herybert Menzel (1906–1945) veröffentlichte die Sammlungen *Im Bann* (1930), *Im Marschtritt der SA* (1933), *Gedichte der Kameradschaft* (1936), *Wenn wir unter Fahnen stehen* (1938) und *Ewig lebt die SA* (1938), Herbert Böhme (geb. 1907) *Morgenrot* (1932), *Des Blutes Gesänge* (1934), *Gesänge unter der Fahne* (1935), *Der Glaube lebt* (1935) und *Ruf der SA* (1938). Die Titel der einzelnen Bände sind beliebig austauschbar. Das spricht nicht etwa für den genuinen Ausdruck eines kollektiven Bewußtseins, sondern für die Hilflosigkeit dieser Lyriker im Umgang mit der Sprache, was wiederum Hilflosigkeit gegenüber der politischen Situation beweist. Menzel versucht, die Position des Dichters zu bestimmen. Unter skrupelloser Verwertung Hölderlins betont er, daß einerseits Haß, andererseits aber «Reinheit» nottue, daß der Dichter einerseits «Trommeln schlagen», andererseits aber «in stilleren Tönen ... künden» müsse[23]. Aus diesem Dilemma gibt es keinen Ausweg. Hier erfolgt die Selbstaufhebung des Dichters, indem auf Grund dieser Polarisierung, die nicht wechselseitig abgesichert ist, die «Kampflyrik» in pure Aggression umschlägt und die «leise» Lyrik zu fader Idyllik verblaßt. Dabei bestätigen sich innerhalb des jeweiligen Gedichts Aggression und Idyllik von vornherein als erreichte Zustände von höchster Wünschbarkeit. Der Tiefstpunkt der Entwicklung ist erreicht: das total spannungslose Gedicht, in dem und mit dem nichts mehr geschieht, behauptet den Platz.

Baldur von Schirach (geb. 1907) fügt sich nicht ganz in das Schema. In seinen Gedichtbänden *Die Feier der neuen Front* (1929), *Die Fahne der Verfolgten* (1933) und *Das Lied der Getreuen* (1938) bevorzugt er Mischformen. Das Statische des Spruchgedichts wird von liedhaften Elementen verflüssigt, in Bewegung gesetzt. Dadurch entstehen wenigstens ansatzweise formale Spannungen. Selbst die Pointe verschmäht Schirach nicht, um seine Botschaft an den Mann zu bringen. Schirach ist nicht ohne Sensibilität. Diese ist auch den beiden prominentesten Lyrikern unter den «Nachgewachsenen» nicht abzusprechen: Gerhard Schumann und Hans Baumann. Sie erleben den politischen Umbruch von 1933 nicht als ausgewachsene Männer wie die Vorgenannten, sondern beim Eintritt ins Mannesalter. Da sie das Dritte Reich als etwas politisch Gegebenes betrachten, fehlt bei ihnen der aus permanenter Unsicherheit resultierende hektische Ton der älteren Parteilyriker.

Gerhard Schumann (geb. 1911) liefert in seinen Versbänden eine Art von fortlaufender lyrischer Spiegelung der Geschichte des Dritten Reiches: *Fahne und Stern* (1934), *Die Lieder vom Reich* (1935), *Wir aber sind das Korn* (1936), *Wir dürfen dienen* (1937), *Bewährung* (1940), *Die Lieder vom Krieg* (1941), *Gesetz wird zu Gesang* (1942). Spiegelung darf jedoch nicht mit kritischer Reflexion gleichgesetzt werden. Schumann bevorzugt einen feierlichen Stil, der die Manierismen seiner Vorläufer bis ins Extrem treibt. Reli-

giöse Restbestände werden auch von Schumann verwendet, der so weit geht, politischen Terror, Femegericht und Meuchelmord sakral aufzuwerten. Die dauernde Berufung auf seelische Inhalte und Befindlichkeiten dient paradoxerweise der Monumentalisierung. Die Suggestivmittel werden ebenfalls gesteigert. Diese Lyrik, so sagt Schöne treffend, «sucht zu stimulieren mit einem bedeutungsentleerten, zu unbestimmter Reizwirkung bestimmten Schwall von Rauschworten, die der germanisierende Stabreim, nicht mehr der Sinngehalt bindet»[24]. Weniger auf Deklamation als auf Sangbarkeit ist Hans Baumann (geb. 1914) bedacht. In den Sammlungen *Horch auf, Kamerad* (1935), *Wir zünden das Feuer* (1938) und *Morgen marschieren wir* (1939) pflegt er einen schlichten, eingängigen Stil. Nur in Rudimenten finden sich die charakteristischen Manierismen der nationalsozialistischen Lyrik. Auch fällt eine stärker objekt-verhaftete Geschicklichkeit im Versifizieren auf. Aber diese Geschicklichkeit bietet ebensowenig wie das dumpfe Beteuern hoher Gesinnung eine Gewähr für literarische oder politische Verbindlichkeit. Die Absage, die Schumann und Baumann dem Nationalsozialismus nach 1945 erteilten, bewies es im nachhinein.

Während des Dritten Reiches befindet sich auch der Lyriker, sofern er ideologisch gebunden ist, im «Einsatz». Die Verwendung militärischer Termini ist aufschlußreich. Literarische Produktion wird auf eine völlig unangemessene Ebene übertragen, zumal wenn man bedenkt, daß durch das Verbot aller antifaschistischen Literatur jeder Antagonismus unmöglich gemacht war. Der «Einsatz» des politischen Lyrikers fand, strenggenommen, nie statt; es blieb, um im fatalen Bild zu bleiben, bei einem permanenten Aufruf zur Mobilmachung. So verschwindet nach dem Ende des Dritten Reiches dessen Lyrik ohne jede Spur, nicht, wie bereits angedeutet, weil sich die politische Situation ändert, sondern weil diese Lyrik, schon im «Einsatz» funktionslos, sich nun als doppelt unnötig erweist. Im literarhistorischen Rückblick allerdings lassen sich faschistische und antifaschistische Lyrik der Jahre zwischen 1933 und 1945 sehr wohl gegeneinandersetzen und als «kämpferische» Auseinandersetzung verstehen. Während jener Epoche selber aber handelte es sich um ein Scheingefecht. Das gilt für beide Seiten. Die faschistische Lyrik befand sich im «Einsatz» gegen einen Feind, der die Angriffe weder registrieren noch erwidern konnte. Die antifaschistische Lyrik befand sich im gleichen Dilemma. Lediglich Gesinnungsgenossen waren ihre Leser, während der Feind, hermetisch innerhalb seiner Grenzen abgeschirmt, die Angriffe überhaupt nicht wahrnehmen konnte.

Autor und Rezipient bewegten sich zwischen 1933 und 1945 in einem Zirkel parteilicher Konformität. Das ist ohne Vorgang und ohne Nachfolge. Widerstände oder gar Widersprüche kamen nirgends ins Spiel. Das Verfassen von Gedichten degenerierte zur Selbstbestätigung der eigenen politischen

Position. Schon darum sollte man es sich versagen, die faschistische Lyrik generell als minderwertig, die antifaschistische dagegen generell als hochkarätig einzustufen. Wo Qualitätsunterschiede auftauchen, hängen diese nicht mit der politischen Position zusammen. Schöne hat darauf verwiesen, daß bestimmte Stilzüge parteioffizieller Lyrik überhaupt zu eigen sind: die mißbräuchliche Verwendung religiöser Vorstellungen, der Kultus der «Mittelpunktsfigur», die Projektion messianischer Ideen ins Gedicht, das Emportreiben der hymnischen Züge bis ins Unerträgliche[25]. Bechers Gedichte auf sowjetische Parteigrößen sprechen da eine unmißverständliche Sprache. Auch darf nicht vergessen werden, daß nicht jeder Exillyriker ein antifaschistischer Lyriker war. Kommunisten und ihre Mitläufer bildeten zwar eine starke Fraktion innerhalb der Emigranten, und überdies eine Fraktion, die sich publizistisch besonders intensiv betätigte, dominierten insgesamt gesehen aber nicht. Eine Reihe von Exillyrikern hat mit den antifaschistischen Lyrikern ebensowenig zu tun wie innerhalb der Reichsgrenzen die apolitischen Dichter mit ihren nationalsozialistischen «Kollegen».

Gerade unter den Lyrikern der Exilliteratur gibt es viele Einzelne, Vereinzelte. Für sie sind weder politische Zirkelschlüsse noch ideologische Bestätigungen durch andere möglich. Jede Entspannung verbietet sich, sie leben, auf Sprache elementar angewiesen, der angestammten Sprache aber fern, in einer Konfliktsituation von zerstörerischer Intensität. Diese Konfliktsituation kann übrigens auch dann eintreten, wenn faktisch-geographisch keine Emigration vorliegt. Es gibt den Isolierten, Exilierten im eigenen Land. Radikales Verwerfen der offiziellen Sprache kann ein Akt der Emigration sein und sogar tödliche Folgen haben. Loerkes letztes Lebensjahrzehnt beweist das aufs eindringlichste. In einer ergreifenden Tagebuchnotiz hat Oskar Loerke[26] seinen Freunden ans Herz gelegt, die Erinnerung daran wachzuhalten, daß er nicht an irgendeiner lokalisierbaren Krankheit zugrundegegangen sei, sondern wortwörtlich an den Verhältnissen, unter denen die Literatur im Dritten Reich litt. Der Begriff der Exillyrik müßte also weiter und zugleich genauer – nämlich auf die sprachlichen Spannungsverhältnisse reduziert – definiert werden. Dabei müßte zugleich berücksichtigt werden, daß es auch unter den Emigranten Lyriker gibt, die sich in ihr Schicksal einspinnen, die, analog zum «positiven», aufgeblähten Schicksalsrausch der Nationalsozialisten, in einen negativen, entleerten Schicksalsrausch verfallen. Man konnte sich sentimental in die Exilsituation einstimmen. Dagegen hat sich Brecht mit großer Schärfe ausgesprochen.

Gegen diese Gefahren immun waren ältere Autoren, die über sehr ausgeprägtes Sprachmaterial verfügten, das es jetzt in veränderter Lage zu erproben galt. Der älteste der großen Einzelgänger des Exils ist Karl Wolfskehl, der 1933 mit Stefan George Deutschland verließ und über Italien und die Schweiz

1938 nach Neuseeland verschlagen wurde. Er fühlte sich als Exul und Hiob und hat diese alttestamentliche Interpretation seines Schicksals prophetisch getönten Gedichten anvertraut, die postum als *Sang aus dem Exil* (1950) erschienen. Paul Zech (1881–1946) ging 1933 über Prag und Paris nach Südamerika. Seit 1910 unermüdlich Lyrik expressionistischer Prägung mit stark sozialkritischer Tendenz publizierend, setzte er auch im Exil seine Produktion fort, wobei durch die Folklore der neuen Wahlheimat eine bedeutende thematische Anreicherung erfolgte. Geradezu programmatisch ist Zechs Band *Neue Welt. Verse der Emigration* (1939). Neben dem südamerikanischen das mittel- und nordamerikanische Exil: in Mexiko publizierte Paul Mayer (1889–1970) den Gedichtband *Exil* (1944), in New York Berthold Viertel (1885–1953) die Sammlung *Der Lebenslauf* (1946) und Helmut Hirsch (geb. 1907) die «Verse eines Flüchtlings» aus den Jahren 1939 bis 1942 (*Amerika, du Morgenröte*, 1947).

Nach England emigrierten Max Herrmann-Neiße und Theodor Kramer. Max Herrmann-Neiße (1886–1941) legte schon 1936 den Versband *Um uns die Fremde* vor. Thomas Mann hatte das Vorwort geschrieben. Max Herrmann-Neiße war ein Lyriker zwischen den Stilen. Späte Romantizismen finden sich neben Vorverweisen auf den Surrealismus. In seiner Exillyrik dominiert die gedämpfte Klage und eine Neigung, das eigene Leid an der Zeit in Weltleid zu überführen und darin zu bergen. Es sind politisch determinierte Gedichte eines unpolitischen Menschen. Das gilt auch für Theodor Kramer (1897–1958), so stark gerade bei ihm Sozialkritik mit einfließt. Auch Kramer ist Elegiker, allerdings bevorzugt er im Gegensatz zu Herrmann-Neiße schärfste Konturierung. Er ist ein provokativ ungefälliger Lyriker: die Zeitlage kommt in der Tonlage zum Ausdruck (*Verbannt aus Österreich*, 1938, *Lob der Verzweiflung*, 1947). Eine Exilierte im eigenen Lande war, als Jüdin, die 1894 geborene Gertrud Kolmar. Bis zu ihrer Verschleppung in ein Konzentrationslager 1943 lebte sie, völlig abseits vom Literaturbetrieb, in Berlin. 1934 veröffentlichte die Rabenpresse die Gedichtreihe *Preußische Wappen*, 1938 der Jüdische Buchverlag den Gedichtzyklus *Die Frau und die Tiere*. Erst 1955 machte Hermann Kasack *Das lyrische Werk* insgesamt postum zugänglich. Gertrud Kolmar hat gegen Ende ihres Lebens einmal gestanden, nur im Gefühl tiefer Ohnmacht Gedichte beginnen zu können, deren Funktion dann sei, sie auf einsame Gipfelhöhen zu führen. Das Resultat sind epigrammatische Verse von außerordentlich sorgfältigem kristallischen Schliff, die ihre Leuchtkraft aus einem verborgenen magischen Kern beziehen. Ähnlich wie die Spätlyrik Alfred Momberts übersteigt auch die Lyrik Gertrud Kolmars die Epoche, in der sie entsteht, und weist sie ins Wesenlose zurück.

Im Gegensatz zu der weitverbreiteten Meinung, Brecht sei ein großer Dichter trotz seiner politischen Gesinnung, muß mit Nachdruck betont werden, daß die Größe Brechts ganz und gar vom Element des Politischen abhängig ist.

Bertolt Brecht ist der bedeutendste Lyriker des Zeitraums von 1933 bis 1945 ausschließlich auf Grund seiner politischen Gedichte. Strenggenommen fallen alle Verse, die Brecht in diesem Jahrzwölft schreibt und publiziert, in die Kategorie des politischen Gedichts, und zwar unabhängig vom Grad ihrer faktischen Wirkung, die von den wechselnden Stationen seines Exils abhängig war, das ihn über Prag, Wien und die Schweiz nach Paris, von dort nach Dänemark und schließlich über Schweden, Finnland und die Sowjetunion 1941 in die USA führte. Brechts Gedichte aus dem Exil unterscheiden sich von der gängigen politischen Lyrik der Faschisten wie der Antifaschisten. Brecht verzichtet auf die pure Deklamation, wie sie selbst von den Begabteren unter seinen Gesinnungsgenossen, etwa Becher, nicht verschmäht wurde. An die Stelle der Deklamation tritt Argumentation. Wenn es überhaupt so etwas wie sokratische Lyrik gibt, dann hier. Auch vermeidet Brecht alle lauten, hektischen, überschrieenen Töne, eben jenen permanenten Exzeß des akustischen Stärkegrades, der die politische Lyrik der verschiedensten Färbungen so unerträglich macht.

Der Ton in Brechts politischer Lyrik ist leise, behutsam, durch und durch diszipliniert. Nicht das dumpfe Gefühl, sondern der klare Verstand dominiert. Daß die falschen Jubeltöne der faschistischen Lyrik bei Brecht fehlen, versteht sich von selbst; aber auch das ungute und überfrachtete Ressentiment fehlt, das die antifaschistische Lyrik streckenweise charakterisiert. Nirgends läßt sich der Lyriker Brecht die stilistischen Mittel seiner politischen Gegner aufzwingen, auch nicht dort, wo sich die Versuchung anbietet, den Gegner mit seinen eigenen Mitteln zu bekämpfen. Auch gegenüber den stilistischen Mitteln seiner Gesinnungsgenossen beweist er eine erstaunliche Resistenz. Keineswegs entfernt sich Brecht damit von der Ebene des politischen Konflikts. Im Gegenteil: indem Brecht die essentiellen Unterschiede innerliterarisch deutlich macht, verschärft er auf die einzig legitime Weise den politischen Antagonismus. Am Stil ist die Gesinnung, mehr: ist die Verbindlichkeit der Gesinnung im zeitgeschichtlichen Kontext abzulesen. Das gilt primär für das Spruchgedicht. Die Spruchgedichte des Nationalsozialismus geben sich monumental, sie sind von übertriebenem Pathos, sie verschleiern statt zu bezeichnen. Brechts Spruchgedichte sind intim, haben Miniaturcharakter, sie übertreiben nirgends, sondern bevorzugen die zarte und sanfte Untertreibung, sie verschleiern nirgends, sondern bezeichnen und treffen.

Brecht hat im Exil zwei Lyriksammlungen veröffentlicht: 1934 in Paris die *Lieder Gedichte Chöre*, 1939 in London die *Svendborger Gedichte*. Als die Pariser Sammlung herauskam, befand sich Brecht bereits in Dänemark, als er von Dänemark aus die Londoner Sammlung vorlegte, die im Titel den Ort seines dänischen Exils nennt, war er bereits nach Schweden aufgebrochen. Die Sammlungen sind also Summen eines bestimmten Lebensabschnitts und markieren zugleich den Übergang in eine neue Phase existentieller und politischer

Erfahrung. Die *Lieder Gedichte Chöre* stammen aus dem Zeitraum vor 1933. Sie verklammern die letzte Phase der Weimarer Republik mit der ersten Phase des Dritten Reiches. Von daher ist die Doppelfunktion der Gedichte zu verstehen. Sie sind Warnung und Klage zugleich. Warnung: noch hat Hitler die Macht nicht in der Hand. Indem Brecht den voraussehbaren Mißbrauch der Macht durch den Nationalsozialismus aufzeigt, will er die drohende «Machtergreifung» verhindern helfen. Klage: die Deutschen haben die Warnungen in den Wind geschlagen, der Dichter kann nur noch den eskalierenden Mißbrauch der Macht konstatieren und hoffen, daß der Mißbrauch von sich aus zu einer Aushöhlung der Macht und damit zum Sturz der Mächtigen führen möge.

Die *Svendborger Gedichte* verklammern die Vorkriegsjahre mit der Kriegszeit. Die Doppelfunktion, die der Sammlung von 1934 zu eigen ist, bleibt auch bei der Sammlung von 1939 gewahrt. Sie ist einerseits verschärft, da durch die «Machtergreifung» Hitlers die Ausweglosigkeit größer geworden ist; andererseits ist sie gedämpft, da verminderte Hoffnung nur noch eine reduzierte Klage und keinerlei Warnung mehr erlaubt. Bezeichnet die Sammlung von 1934 den Schritt aus Deutschland heraus ins Exil, also ein Losreißen äußerst schmerzhafter Art, das im Schlußgedicht «Deutschland» kulminiert, das die Schande Deutschlands unerbittlich und erschütternd bespricht, so ist die Sammlung von 1939 das Resultat eines jahrelangen Umkreisens von Deutschland, eines Umkreisens, das Brecht von der Peripherie her permanente Einblicke ins Zentrum gewährte. Brecht wahrt als Exilierter die vollkommene Ausgewogenheit von Nähe und Distanz zu seinem Gegenstand, dem Dritten Reich. Auch die *Svendborger Gedichte* kulminieren in einer großen politischen Elegie, die den Titel «An die Nachgeborenen» trägt. Aber jetzt ist es nicht mehr nur die Schande Deutschlands, die Brecht zeigt, sondern, an der Schwelle des Zweiten Weltkriegs, die Schande einer ganzen Epoche, für die er spätere Generationen um Nachsicht bittet.

Eine zentrale Stelle in der Sammlung *Lieder Gedichte Chöre* nehmen die «Hitler-Choräle» ein. Brecht ver-wendet in ihnen sechs der bekanntesten protestantischen Kirchenlieder, die auch, was wichtig ist, dem Nichtkirchgänger bekannt sind: «Nun danket alle Gott», «Lobe den Herren», «Befiehl du deine Wege», «So nimm denn meine Hände», «Ein feste Burg», «Ein strenger Herr ist unser Gott». Strophenform, Reimschema, Vokabular dieser Choräle werden mit neuen, politischen Inhalten gefüllt. Man dankt Gott dafür, daß er Hitler gesandt hat. Für Gott den Herrn wird dann Hitler substituiert. Dieser Akt jedoch stellt eine Entlarvung Hitlers dar. Kontrafaktur heißt: der neue Text, der neue «Inhalt», wird an der tradierten Form gemessen und erweist sich als minderwertig. Es handelt sich also nicht um einen blasphemischen Mißbrauch religiöser Dichtung zu politischen Zwecken; ein derartiger Mißbrauch liegt nur dort vor, wo das religiöse Vokabular schlechte politische Verhältnisse auf-

höhen soll, also bei der hymnischen Variante des politischen Gedichts. Die Brechtsche Kontrafaktur dagegen setzt die Wertigkeit des Musters voraus, das ver-wendet, verkehrt, pervertiert wird, um damit den absoluten Unwert des neuen «Inhalts» aufzudecken. Hitler ist kein Gottgesandter, er zählt nicht zu den «großen Dingen», die Gott den Menschen tut, er ist kein Messias, wie es die politische Lyrik des Dritten Reiches unter dem Mißbrauch religiöser Vorstellungen behauptet, sondern ein Rattenfänger. Der von Brecht substituierte neue Inhalt läuft gegen den alten eigentlichen Inhalt und muß seinerseits gegen den Strich gelesen werden: Hitler maßt sich göttliche Macht und Unfehlbarkeit an, besitzt sie aber nicht; vor dem wahren Herrn muß er zuschanden werden. Indem Brecht im Rahmen der Kontrafaktur Hitler für Gott einsetzt, wird der subsidiäre Charakter der Mittelpunktsfigur deutlich. Das determiniert Hitlers Verhältnis zur Masse. Kein echtes «Loben», nur sklavisches «Bitten» ist noch möglich: das Verhältnis Mensch–Gott ist zum Verhältnis Sklave–Tyrann degeneriert.

Nach den «Hitler-Chorälen» griff Brecht nur noch selten auf das Mittel der Kontrafaktur zurück und entwickelte statt dessen im Anschluß an die antike Tradition ureigene Formen der Satire und des Epigramms. Der Ton dieser Verse ist prosanah, rezitatorisch, zögernd, aber eben dadurch zwingend und mitziehend. Der erste Abschnitt der *Svendborger Gedichte* enthält die «Deutsche Kriegsfibel», der fünfte Abschnitt die «Deutschen Satiren». Die für den Deutschen Freiheitssender geschriebenen «Deutschen Satiren» beziehen sich auf innenpolitische Ereignisse der Jahre 1933 bis 1939. Nicht die Innenpolitik in Bausch und Bogen, sondern einzelne Akte der Willkür, Dummheit und Barbarei sollen getroffen werden. Literarische Akzente sind unüberhörbar: Brecht setzt mit einem Gedicht über die Bücherverbrennung ein und endet mit einem Gedicht über das Verbot der Theaterkritik, die hier stellvertretend für Kritik überhaupt steht. Häufig wird auf Reden von Hitler, Göring, Goebbels, Schirach Bezug genommen. Brecht läßt Personen und Ereignisse für, lies: gegen sich selbst sprechen. Durch einen vorgegebenen zaghaften Ton, durch Fragen, die beiläufig wirken, aber provokativ sind, wird die Wahrheit herausgestrichen. Die Bücherverbrennung durch die Nationalsozialisten gibt sich als eine Vernichtung der Lüge, erweist sich aber, nüchtern besehen, als eine Vernichtung der Wahrheit. In den Epigrammen der «Deutschen Kriegsfibel» tritt an die Stelle von Entlarvung durch Kontrafaktur oder durch So-tun-als-ob die direkte Nennung. Dabei geht tagespolitische Polemik nahtlos in zeitlose politische Weisheit über. Brechts Epigramme bestehen meist nur aus wenigen Zeilen oder Zeilengruppen. Der rein quantitativen Reduktion entspricht die Reduktion auf die qualitativen Grundspannungen. Die Spannung zwischen Oben und Unten beherrscht die Epoche. Dadurch sind diese Epigramme, über die zeitgeschichtlichen Bezüge hinaus, Beschreibungen der Verhaltensweisen von

Herrschenden und Beherrschten überhaupt. Änderung kann nur statthaben, wo der «kleine Mann» der «Mittelpunktsfigur» die Gefolgschaft aufkündigt.

Zwischen «äußerer» und «innerer» Emigration gibt es unerwartete Berührungspunkte. Sie finden sich dort, wo, im Sinne wechselseitiger Annäherung, die «äußere» Emigration nicht politisch determiniert ist, die «innere» dagegen mit politischen Tagesereignissen zusammenhängt. 1936 versuchte der in Italien lebende Rudolf Borchardt eine Sammlung *Jamben* in einer Wiener Presse in Druck zu geben, 1943 veröffentlichte Gottfried Benn als Privatdruck *Zweiundzwanzig Gedichte*. Diese beiden Werke sind Kulminationspunkte einer politischen Lyrik, die nicht parteigebunden ist. Gegen das Dritte Reich gerichtet, sind sie doch nicht antifaschistisch im landläufigen Sinne, sondern halten mit dem Mittel poetisch gehobener Sprache Gerichtstag über eine verrottete Epoche insgesamt. In der Tonlage unterscheiden sich Borchardt und Benn kraß von Brecht. Sie setzen dem hektisch-pathetischen Stil, der im Dritten Reich gepflegt wird, nicht Nüchternheit und Gelassenheit entgegen wie Brecht, sondern steigern diesen Stil über dessen äußerste Grenze hinaus. Das läßt sich als Zeichen der Ohnmacht auslegen, und fraglos waren Borchardt und Benn von der politischen Wirkungslosigkeit ihrer Verse zutiefst überzeugt; Borchardt fand keinen Verleger, Benn mußte sich mit einem Privatdruck begnügen. Diese Wirkungslosigkeit aber kann kein Kriterium für den politischen und literarischen Rang dieser Gedichte sein; auch Brechts Gedichte blieben ohne unmittelbare Wirkung und konnten erst nach 1945, als Bestätigung im nachhinein, rezipiert werden.

Rudolf Borchardt hatte sich schon im wilhelminischen Zeitalter vom literarischen und politischen Leben Deutschlands abgesetzt, geistig und geographisch. Während der Ära der Weimarer Republik verhärtete sich im freiwillig gewählten italienischen Exil Borchardts Frontstellung gegen deutsche Verhältnisse überhaupt, um nach 1933 in maßlosen Haß umzuschlagen. Dieser Haß war aus einer tiefverwurzelten patriotischen Gesinnung genährt. Es ist eine tragische Paradoxie, daß ein Angehöriger der verfemten Gruppe der Juden die reine Idee eines geistigen Deutschland gegen die byzantinischen Knechtsgestalten des Dritten Reiches vertritt. Die *Jamben* entstanden anläßlich eines Besuchs von Rudolf Alexander Schröder bei Borchardt. Das Freundesgespräch mündete ins Politische und schließlich in die agonale Abfassung «wilder Jamben» im Stil des Archilochos ein. Borchardt beherrschte die antike Form souverän und prägte sie geradezu gewalttätig tagesgeschichtlichen Inhalten auf. Dabei vernichtete er, Widersprüche aufreißend, den Gegner mit dessen eigenen Waffen, dessen eigenem Vokabular. So kehrt Borchardt beispielsweise die «Rassenpolitik» des Dritten Reiches radikal um. Gerade die Juden seien seit Jahrtausenden von rassisch höchstem Rang, diejenigen aber, die sich als «arisch» aufspielten, seien als Rasse Abhub und Unrat. Voller Abscheu zeich-

net Borchardt die Gestalt eines «Ariers» namens Pawelke. Im radikalen Gegensatz zu Brecht traut Borchardt dem «kleinen Mann» keine Auflehnung gegen die Verhältnisse, geschweige denn deren Wandel, zu; gerade der «kleine Mann» habe Hitler als Repräsentanten der eigenen Niedrigkeit und Gemeinheit an die Macht gebracht. Er «stand wie zehntausende bereit / Als grade Deutschland nicht sowol nach Führer schrie / Als irgendwer nach Abfall um / Vom Abfallhaufen schwindelnd hoch so lang zu schrein, / Deutschland braucht einen Führer, bis / Er wirklich glaubte blind zu sein, die Augen schloß / Und einen Führer brauchen ging». Die hochpathetische Form der politischen Satire zieht mit der von Brecht kultivierten unpathetischen Form gleich.

Borchardt treibt in den *Jamben* nicht nur das Verabscheuungswürdige des Dritten Reiches kraß hervor, sondern setzt es, die grim ig-karikaturistische Konturierung damit noch verschärfend, zum Verehrungswürdigen in Kontrast. Borchardt kann Zeitgeschichtliches nicht politisch isolieren, er mißt es von Fall zu Fall am Geschichtlichen schlechthin. Geschichte ist Kampf zwischen Licht und Dunkel. Die politische Welt ist eine dunkle Welt, einzig der Poesie fällt die Rolle eines Lichtbringers zu; allein der Dichter ist der mögliche Retter. In den *Jamben* beschwört Borchardt die Gestalten Kleists und Hofmannsthals gegen die verkommene Jetztzeit. Kleists Tod wird politisch ausgelegt als heillose Verzweiflung an Deutschland. Dabei ist Borchardt fast von Neid Kleist gegenüber erfüllt, da Kleist wenigstens noch Fragmente des wahren Deutschland erfahren habe, während Borchardt in einer Zeit leben muß, in der die Idee Deutschland kaum noch zu denken, geschweige denn in der politischen Realität zu finden ist. Hofmannsthal wird apostrophiert als der Dichter, der die faschistische Wende ahnte. Das Thema der Kollektivschuld wird unüberhörbar angeschlagen. Die Schande des «neuen» Deutschland laste auf allen. Die geschichtliche, die politische Welt, absolut gesetzt, bedarf der Gegenkräfte, bedarf des Gedichts. Aber eben dieses kann nur noch die Heillosigkeit der Zeit bezeichnen, geißeln. Und indem es politisch geißelt, setzt es sich selber als Poesie außer Kraft. Je stärker sich der Dichter gegen die Vergeblichkeit aufbäumt, desto eindeutiger manifestiert sich diese Vergeblichkeit. Das ist die politische Lehre der Borchardtschen *Jamben*.

Auch eine literarische Lehre enthalten die *Jamben*. Die Zeit setzt Poesie überhaupt außer Kraft. Brechts ironisch-tiefsinnig vorgetragener Bitte um Verbrennen seiner Bücher entspricht, vollkommen unironisch, bei Borchardt die erschütternde Bitte um Ruhmlosigkeit. Borchardt geht so weit zu behaupten, die Zeit verstünde den Dichter überhaupt nicht mehr. Deutschland ist «Illiteratien», «Analphabetien». Was geschrieben und gelesen wird, besteht «aus immer weniger als deutsch». Borchardt als Richter seiner Epoche reduziert seine danteske Position: er verzichtet auf die Nennung von Namen, um dem von ihm verachteten faschistischen Abhub nicht unverdiente Unsterblichkeit im

Gedicht zu gewähren. «Was hier sich anhebt, lohnt nicht mehr», heißt es lapidar. Deutschland ist «schamloses Sodom hinterrücks und Schilda vorn». Damit ist die Verbindung von Spießbürgertum und Verbrechertum, die für die Prominenz des Dritten Reiches so charakteristisch war, exakt getroffen. Gerade als geschichtsbewußter Dichter lehnt es Borchardt ab, das Dritte Reich mit früheren historischen Ereignissen in Parallele zu setzen; Spartakus, der Religionskrieg im England des 17. Jahrhunderts, die Französische Revolution: sie hatten, auch in ihrer politischen Essenz, eine andere Qualität. Lediglich eine Parallele für die Protagonisten des Dritten Reiches bietet sich Borchardt an: die Wiedertäufer.

Auch Gottfried Benn thematisiert in den *Zweiundzwanzig Gedichten* die Nichtswürdigkeit der Epoche. Dabei hat es Benn leichter als Borchardt. Borchardts tragisches Dilemma ist, daß seine Geschichtsgläubigkeit an der Zeitgeschichte zuschanden wird; Benn dagegen sieht seine Geschichtsungläubigkeit von der Zeitgeschichte auf unwiderlegbare Weise bestätigt. Haß ist bei Borchardt wie bei Benn im Spiel. Aber während er bei Borchardt in Verzweiflung umschlägt, schwingt bei Benn im Unterton ingrimmige Genugtuung mit. Im Leitgedicht «Monolog» verwendet auch Benn Jamben, aber nicht antike «Schimpfjamben», sondern elisabethanische Blankverse, paradoxerweise also die geschichtsträchtige statt der geschichtslos-archaischen Form. Im «Monolog» verflucht Benn die geschichtliche Welt, die er durchweg mit der eigenen Zeit gleichsetzt. Daß ausgerechnet den Dichter, der im Umgang mit der Physis und ihren Verfallserscheinungen nie zimperlich war, Ekel packt, qualifiziert das Dargestellte, das Dritte Reich, radikal ab. Die politische Mittelpunktsfigur, Hitler, erscheint als Clown, die Masse als Narrenschar, die Geschichte als Karneval. Wenn Benn die Geschichtswelt zur Elementarwelt in Gegensatz bringt, so frönt er damit nicht dem Rückzug aus der Politik in die Idylle, wie sie von der nationalsozialistischen Kulturpolitik aus Vernebelungsgründen gefördert wurde. Vielmehr kann aus dem Blickwinkel der Elementarwelt der Mensch als «Ungeziefer», ja als «der Tiere Abart» denunziert werden. Das aber trifft wiederum die Protagonisten des «neuen» Deutschland, dem Benn selber einmal sporadisch verfallen war.

Benns «Monolog» darf, seiner epochen- und gattungsbedingten Wirkungslosigkeit ungeachtet, als bedeutendstes Beispiel eines innerdeutschen Gedichts gegen das Dritte Reich gelten. Hier liegt mehr vor als eine Äußerung privaten Unmuts. Hier artikuliert ein im Kern apolitischer militanter Ästhet ein überzeugendes moralisches Verdikt in lyrischer Form. Lediglich einige späte Gedichte von Josef Weinheber (1892–1945) kommen an verzweifelter politischer Einsicht Benns großem «Monolog» nahe. Aber Weinheber war von vollkommen anderen Voraussetzungen ausgegangen. Im Dritten Reich ließ er sich seiner streng und feierlich gefügten Strophen wegen als Dichterfürst feiern (*Adel*

und Untergang, 1934, *Späte Krone*, 1936, *Zwischen Göttern und Dämonen*, 1938). Ein allzu lange Gläubiger, war Weinheber endzeitlich ein um so tiefer Enttäuschter, der seine politische Verblendung mit dem eigenen Leben sühnte. Insgesamt gesehen aber beschränkte sich die innerdeutsche Lyrik darauf, politisch überhaupt nicht zu reagieren. Zwar schuf sie auch dadurch Gegengewichte, scherte aber aus dem Spannungsfeld der Epoche aus. Das fiel ihr schon darum nicht schwer, weil ihre Wurzeln fast durchweg in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg lagen. Ob Rudolf G. Binding (*Die Gedichte*, 1937), ob Ina Seidel (*Gesammelte Gedichte*, 1937), ob Hans Carossa (*Gesammelte Gedichte*, 1938), ob, um den Besten als Letzten zu nennen, Rudolf Alexander Schröder (*Die weltlichen Gedichte*, 1940): sie schreiben den gehobenen mittleren Stil der Zeit um 1910 und halten diesen Stil mit relativ geringen Modifikationen lebenslang durch. Der Expressionismus tangiert sie kaum, die Gebrauchslyrik der zwanziger Jahre überhaupt nicht.

Als sich gegen Ende des Dritten Reiches, in den letzten Kriegsjahren, im literarischen Untergrund Lyriker zu Wort meldeten, die angesichts des drohenden totalen Zusammenbruchs apokalyptische Töne anschlugen, waren es meist Autoren der mittleren oder jüngeren Generation. Werner Bergengruen schrieb den Zyklus *Dies irae*, Rudolf Hagelstange das *Venezianische Credo*. Heimliche Abschriften brachten diese Gedichte in weiten Umlauf. Unmittelbar politische Wirkung aber war inzwischen vor der Notwendigkeit einer geistig-seelischen Regeneration durch Poesie wesenlos geworden. So stellt die apokalyptische Lyrik, wie sie nach 1945 zu breiter Wirkung kommt, in der Verknüpfung zweier Phasen, der Kriegs- und der Nachkriegszeit, die literarische Tradition wieder her.

FÜNFTES KAPITEL

Drama

Auf keinem Gebiet der Literatur ist die Spaltung nach 1933 so eindeutig zu erfassen wie beim Drama. Ort und Zeit, Art und Anlage der Aufführung sind jeweils exakt feststellbar. Dabei sprechen, was eine Aufführung überhaupt betrifft, die Verhältnisse der Jahre von 1933 bis 1945 zunächst zu ungunsten der emigrierten und zugunsten der nicht emigrierten Autoren; Zeitschriften und Verlagshäuser ließen sich außerhalb der Landes- und Sprachgrenzen ins Leben rufen, Bühnen nicht, denn ein diffuses, weitverstreutes Lesepublikum ist nicht ohne weiteres in ein kompaktes Theaterpublikum zu verwandeln. Der Dramatiker, will er nicht zum Autor von Lesedramen degenerieren, ist auf das Theater im allgemeinen und auf den Schauspieler im besonderen angewiesen. Beides aber stand den Emigranten nicht ohne weiteres zur Verfügung. Ein Erfolg auf den Bühnen des Gastlandes hätte den Wechsel in eine fremde Sprache vorausgesetzt, der durch bloße Übersetzung keineswegs zu leisten war, und, was schwerer wiegt, die Angleichung an die Erwartungen eines ganz anders gearteten Theaterpublikums. Das gilt besonders für die westlichen Länder, deren professionelle Bühnen auf einen Dramentypus festgelegt waren, wie ihn die deutsche Literatur kaum kannte. Demgegenüber erlebte im Dritten Reich das Theater zunächst einen bedeutenden ökonomischen Aufschwung, sahen die neuen Machthaber in ihm doch sehr richtig das Medium einer weitgehenden Beeinflussung breiter Schichten. Die von dem politischen Umbruch unabhängige Tatsache, daß das deutsche Theaterpublikum sozial relativ breitgestreut war, kam dieser Zielsetzung ungewollt entgegen. Das Instrument für politische Beeinflussung mußte nicht erst – wie etwa bei den von chorischer Lyrik durchsetzten Massenkundgebungen – geschaffen werden, sondern lag bereit.

Dieses Schema differenziert sich, wenn man die Ausnahmen ins Auge faßt. Bis zum «Anschluß» im Jahre 1938 lagen die Bühnen Österreichs, durch die gesamten zwölf Jahre hindurch die deutschsprachigen Bühnen der Schweiz außerhalb des nationalsozialistischen Einflußbereichs. Das Wiener Burgtheater und das Zürcher Schauspielhaus sind nun, in einem völlig neuen Sinne, die bedeutendsten freien Bühnen. Wichtige Uraufführungen finden hier statt. So wurde, um nur den schon vor 1933 erfolgreichsten Dramatiker zu nennen, Carl Zuckmayers Stück *Der Schelm von Bergen* am 21. Oktober 1934 in Wien uraufgeführt, sein *Bellman* (die Erstfassung von *Ulla Winblad*) am 14. November 1938 in Zürich. Der Ortswechsel signalisierte die äußerste Verengung der Aufführungsmöglichkeiten für die nicht dem Nationalsozialismus ver-

schworene deutsche Dramatik. Zuckmayer allerdings war nicht eigentlich typisch für das Drama der Emigration. Er konnte von seinem frühen Ruhm zehren. Jüngere Dramatiker dagegen kamen überhaupt nicht zum Zuge, konnten es nicht, da der Konkurrenzkampf der zahlreichen Bühnen der zwanziger Jahre um Autoren und Uraufführungen nach 1933 in einen Konkurrenzkampf der Autoren um die wenigen verbliebenen Bühnen umschlug. Es verwundert nicht, daß die jüngeren Autoren fast durchweg zum Roman überwechselten. Dessen dominierende Rolle in der Exilliteratur ist also auch durch die Absorption dramatischer Talente gestärkt und gefördert worden.

Ein Sonderfall war Brecht. Auch ihm stand das Zürcher Schauspielhaus offen, auch er ergriff, wie Zuckmayer, jede gute Gelegenheit einer Aufführung, ja er verschmähte, um auf dem Theater arbeiten zu können, auch die Inszenierung mit fremden Schauspielern in einer fremden Sprache nicht. Es gelang ihm sogar, Genie zukunftsweisender Verwertung, das er war, derartige Notlagen in Glücksfälle umzumünzen; das beweist seine Zusammenarbeit mit Charles Laughton anläßlich des *Galilei*. Aber Brecht war so elementar an das Theater gebunden, daß er paradoxerweise für sein weiteres dramatisches Schaffen der Bühne nicht unabdingbar bedurfte. Wo Brecht keine Bühne zur Verfügung stand, ersetzte er sie in seiner praxisgesättigten Imagination durch sein bereits exakt konzipiertes zukünftiges eigenes Theater. Die Kalamitäten souverän ignorierend, mit denen jeder Bühnendichter zwischen 1933 und 1945 zu rechnen und zu ringen hatte, schuf Brecht in jenen Jahren das Drama, von dem er überzeugt war, daß es das kommende Drama sein würde. Brecht hat mit dieser Überzeugung, wie die Wirkungsgeschichte seiner Werke beweist, recht behalten. Literarhistorisch gesehen allerdings hat das eine weitere substantielle «Auszehrung» zur Folge: wie jüngere, noch nicht etablierte Autoren sich vom Drama absetzen und dem Roman zuwenden, so setzt sich Brecht in zeitlichem Vorgriff in eine neue Epoche ab. Was er als Dramatiker *vor* 1945 schreibt, prägt erst das Vierteljahrhundert *nach* 1945.

Selbst Zuckmayer stellt kein Gegengewicht zu Brecht dar. Während Brecht in den dreißiger und vierziger Jahren einen neuen Dramentypus entwirft, bleibt Zuckmayer, über den Einschnitt von 1933 – und den von 1945 – hinaus konstant bei dem ein für allemal entwickelten Typus des lebens- und problemgesättigten Volksstücks, das mit breitem Echo rechnen kann. Über diesem Befund dürfen die Folgen nicht vergessen werden. Gerade an dem Dramatiker Brecht wird die Doppelseitigkeit der Emigration deutlich. Nicht nur gelangte – das ist die eine Seite – *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* nicht mehr zur Aufführung; dieser Bruch, dieser Schock löste – das ist eine andere Seite – einen Reifeprozeß aus, der verhinderte, daß sich Brecht in und mit diesem Meisterwerk beruhigte oder es gar, in der Art Zuckmayers, zu wiederholen trachtete. Dieser Reifeprozeß darf nicht als organisches Wachstum mißverstanden

werden; es handelt sich vielmehr um einen nunmehr permanent in Gang gesetzten Prozeß des Voraus-Denkens. Was sich dabei in Form von Dramen oder Dramenentwürfen niederschlägt, ist nicht so sehr objektivierte Erfahrung – wenn auch die *Flüchtlingsgespräche* zeigen, wie stark bei Brecht Persönliches miteinfließt – als vielmehr geronnene Weisheit, existentiell gefaßt und politisch formuliert, wie sie von Brecht selber seinen frühen Dramen abgesprochen worden war. Nicht die «gute Zeit», um hier eine Formel Barlachs zu gebrauchen, liefert in jedem Falle das Gute; es kann auch aus der bösen Zeit ausgestülpt werden.

Eigentümlich gemischte Verhältnisse herrschen auch in der Dramatik des Dritten Reiches, wobei sich allerdings Befund und Folgen nicht so eindeutig definieren lassen wie bei der Exilliteratur. Das deutsche Theater besaß während der Weimarer Republik, zumal in Berlin, viele bedeutende Darsteller und Regisseure, die, meist noch im Realismus des wilhelminischen Zeitalters aufgewachsen, auch den Dramen des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit zu großen, oft allerdings nur sporadischen Erfolgen verholfen hatten. Daß viele von ihnen, nicht nur politisch oder rassisch Exponierte wie Jessner, Piscator oder Kortner, 1933 ins Exil gingen, ist als Ende einer großen Ära des deutschen Theaters interpretiert worden. Das ist richtig, darf aber nicht so verstanden werden, als ob das Theater nun insgesamt künstlerisch und geistig am Ende gewesen sei. Das Ende einer Ära wohl – aber die Blütezeit hielt bis tief in die dreißiger Jahre hinein an und endete erst mit der Schließung sämtlicher deutschen Bühnen im Jahre 1944. Regisseure und Schauspieler wie Heinz Hilpert und Erich Engel, Jürgen Fehling und Gustaf Gründgens, Heinrich George, Paul Wegener und Werner Krauss bürgten für ungeminderte Qualität. Der seit eh und je gemischte Spielplan der deutschen Bühnen absorbierte die neuen Dramatiker des Dritten Reiches mühelos. Staat und Partei taktierten dabei nicht ungeschickt: sie versuchten keine radikale Gleichschaltung der Theater, sondern verbanden generelle Förderung mit gleichzeitiger vorsichtiger Infiltration mit nationalsozialistischer Ideologie. Als Preis hatten die Theater den totalen Verzicht auf politisch mißliebige Dramatiker der Gegenwart zu zahlen, und das war nun allerdings die Mehrzahl der etablierten Autoren. Erschwerend kam hinzu, daß der anfangs umworbene Carl Zuckmayer jedes Paktieren mit dem Nationalsozialismus ablehnte.

Das ergab ein bedenkliches Vakuum. Die Klassiker, schon in der Weimarer Republik immer aufs neue zeitgerecht aufbereitet und im Dritten Reich häufig sogar in verdeckter Wendung gegen die Epoche inszeniert, sollten dieses Vakuum füllen. Aber auch jüngere Autoren, sofern sie nicht politisch oder rassisch von vornherein disqualifiziert waren, drängten nach und wollten, von Ehrgeiz zerrüttet, die leeren Positionen besetzen. Wenn die Literatur des Dritten Reiches überhaupt einige Werke hervorgebracht hat, die mehr als doku-

mentarisch-zeitgeschichtliches Interesse verdienen, dann auf dem Gebiet des Dramas. Drängten im Exil literarische Begabungen vom Drama fort, so drängten sie im Dritten Reich zum Drama hin. Eine gewisse Affinität zur Tragödie, die sich in der Geschichtstrunkenheit des Nationalsozialismus ebenso bekundete wie in der Proklamation eines heroischen Irrationalismus als Wertmesser aller Politik, hatte zur Folge, daß auch Dramatiker, die sich nicht als Nationalsozialisten bekannten, als solche akzeptiert oder wenigstens rezipiert wurden. Andererseits bedeutete das Bekenntnis zum Nationalsozialismus für den Dramatiker nicht unbedingt eine ideologische Fesselung. Im Gegenteil: es bildete paradoxerweise gelegentlich geradezu die Voraussetzung für das dramatische Experiment. Zwar versandete die anfangs stark propagierte Thingspielbewegung auf Grund der ungeeigneten klimatischen Bedingungen sehr rasch, doch blieben die Impulse, die auf ein neues Massendrama im Spannungsfeld zwischen Statuarik und Dynamik zielten, durchgehend lebendig. Unnötig zu sagen, daß diesen Experimenten die Intelligenz fehlte, die Brecht einzusetzen verstand; aber die war ohnehin singulär. Die gewollte oder ungewollte politische Festlegung führte 1945 zum Gegenschlag: nicht nur einzelne Dramatiker wurden disqualifiziert; das Drama als Gattung war suspekt geworden und erhielt erst durch «Importe» aus dem Exil und der Schweiz wieder Bedeutung. Davon wird im sechsten Teil zu reden sein.

Eberhard Wolfgang Möller (geb. 1906) galt und verstand sich selbst als Prototyp eines nationalsozialistischen Dramatikers. Sein dramatisches Schaffen sei «aus der Notwehr der Nachkriegsjahre»[27] erwachsen. Mit penetranter Konsequenz werden einzelne Züge der Weimarer Republik unter Verwendung satirischer Mittel verabsolutiert. Vor allem der Spekulantengeist ist Zielpunkt der Satire. Das war, wie Brechts *Trommeln in der Nacht* und andere Zeitstücke der zwanziger Jahre zeigen, literarisches Allgemeingut. Aber während jene die Zerrüttung des Menschen und der Menschlichkeit durch den Spekulantengeist beklagen und als not-wendige Folge ökonomische Veränderungen fordern, bringt Möller gegen den Spekulantengeist einfach den «soldatischen Geist», wie die Formel der Rechten lautete, ins Spiel. Aus der Spannung zwischen Spekulantengeist und soldatischem Geist beziehen Möllers Dramen ihre dynamischen Impulse. Sie frönen einer rein militanten Interpretation der Geschichte und der Zeitgeschichte und spielen dabei alles Ökonomische denunziatorisch herunter. Die «Notwehr», von der Möller spricht, erweist sich damit als Reaktion auch im politischen Sinne. Solange Möller aus der Reaktion auf die Weimarer Republik heraus Dramen schreibt, sind sie lebhaft von ihrem Stoff eingefärbt und im angedeuteten Sinne spannend; sobald diese Auseinandersetzung beendet ist und Möller ausschließlich aus der von vornherein positiv verstandenen eigenen Ideologie schöpfen muß, scheitert er. Im Gegensatz zum Drama der Reaktion ist das Drama der Aktion ohne Spannung und hohl

deklamatorisch. Das gilt über Möller hinaus für alle Dramatiker des Dritten Reiches, ja für das ideologisch fixierte politische Drama überhaupt.

Möller errang, was gern verschwiegen wird, bereits im letzten krisenhaften Jahrfünft der Weimarer Republik seine ersten Erfolge als Dramatiker: *Aufbruch in Kärnten* (1928), *Douaumont* (1929), *Kalifornische Tragödie* (1930), *Panamaskandal* (1930). Diese Stücke wurden von zahlreichen deutschen und, was stärker zählt, auch ausländischen Bühnen gespielt: auch literarisch befand sich die Reaktion auf dem Vormarsch. Anhand von Modellen aus der jüngsten Geschichte sollten die ehemaligen Kriegsgegner, insbesondere England und Frankreich, entlarvt werden, und mit ihnen die deutschen Vertreter einer demokratisch-parlamentarischen Staatsordnung westlichen Gepräges, die auf einen Ausgleich mit eben diesem Westen drängten. Wahl und Aufbereitung der Stoffe erfolgt nicht ohne infames Raffinement, das sich der Gesten heroischer Empörung wirkungssteigernd bedient. Möller will dem Theater «mit allen Mitteln» seine «Hoheit» wiedergewinnen, ohne daß er sich die Mühe macht, diese Mittel und dieses Ziel exakt zu definieren. Eine zwingende Dramaturgie des nationalsozialistischen Dramas zu liefern, gelingt ihm nicht. Möllers Programmschrift *Die deutsche Tragödie*[28] steckt voller ohnmächtiger Seitenhiebe gegen das antike und das elisabethanische Drama und erkennt lediglich einen total umfunktionierten Schiller an. Die Form der Tragödie wird rein gefühlsmäßig als die Form der Zukunft gesehen: da das gesamte deutsche Volk zur Tragödie disponiert sei – eine makabre Enthüllung seiner politischen Zukunft, die dem Autor unbewußt unterläuft –, müsse das so sein. Klarer sind die Vorstellungen Möllers von Thematik und Tendenz. Das «Staatsaktliche» solle erstmals funktionale Bedeutung bekommen. Müller reduziert die Schillersche Position: er will das politische Spiel, das sich im Politischen erschöpft und, eine gleichsam tendenziöse Absorption der Tendenz, keine Projektionen ins Allgemein-Menschliche mehr ermöglicht. In diesem politischen Drama bezieht der Autor eindeutig Partei, muß aber, um das Spiel in Gang zu halten, der Gegenseite gleich starke politische Argumente leihen.

Das agonale Drama Möllerscher Prägung entwickelt eine irritierende Ambiguität. Denn dem Publikum ist, entgegen den Intentionen des Autors, die Entscheidung für jede der beiden Seiten möglich, mehr noch: das rein politische Spiel schafft einen wertfreien Raum, innerhalb dessen die Tendenz mühelos umkehrbar ist. Das beweist aufs schlagendste Möllers erster großer Erfolg im Dritten Reich: *Rothschild siegt bei Waterloo* (1934). Im Finanzcoup des großen jüdischen Bankiers beim Sturz Napoleons wird erneut die Grundspannung zwischen Spekulantengeist und soldatischem Geist aufgerissen. Möllers Ziel ist, mit eindeutig antisemitischen Untertönen, die Entlarvung Rothschilds. Aber die Sympathie des Publikums vermag durchaus, in Bewunderung des genialen finanzpolitischen Schachzugs, zu dem «Bösewicht» überzugehen. Weil

es dem als Niedrigmenschen gezeichneten Händler gelingt, dem als Hochmenschen stilisierten Heroen ein Bein zu stellen, erfolgt, da ein außerpolitischer, allgemeinmenschlicher Standpunkt nicht bezogen wird, plötzlich eine radikale Entheroisierung der geschichtlichen Welt, und zwar gerade durch denjenigen, der ihr ebenso bedingungs- wie rücksichtsloser Apologet ist. Auch darin erweist sich Möller als Dramatiker der Reaktion: er versucht eine heroische Interpretation der Geschichte, gibt aber in diesem verzweifelten Rettungsakt alles «Heldische» endgültig und unwiderruflich an das ökonomische Kräftespiel preis, das er in denunziatorischer Absicht als Folie benutzt. So paradox es klingen mag: hier führt in instinktiver Verblendung ausgerechnet der fanatische Nationalsozialist den Beweis für die Richtigkeit der marxistischen Geschichtsauffassung. Daß Möller schließlich auf das Fest- und Weihespiel ausweicht (*Das Opfer*, 1941), das nur noch den Repräsentanten der eigenen Position das Wort gibt, deutet an, daß er, in diesem Dilemma befangen, zumindest Unbehagen spürte.

Zentral im Schaffen Möllers wie der nationalsozialistischen Dramatik überhaupt steht die am 23. Oktober 1938 im Rahmen der Reichstheatertage der Hitlerjugend in Hamburg uraufgeführte Tragödie *Der Untergang Karthagos*. Auch dieses Drama lebt aus der Spannung zwischen Händlertum und Heroentum, dargelegt am Konflikt zwischen Karthago und Rom. Karthago, die Stadt der Händler, ist ein korruptes, Rom, die Stadt der Heroen, ein intaktes politisches Gebilde. In Karthago schart Hasdrubal – in Analogie zu Hitlers Rolle in der Weimarer Republik – die Unzufriedenen um sich und führt mit ihnen auf eigene Faust Krieg gegen den mit Rom verbündeten Nachbarkönig Masinissa. Rom, erfreut über diesen Vertragsbruch, den es der gewählten Regierung Karthagos, nicht den Freischärlern anlastet, schickt seine Truppen zur Zerstörung Karthagos aus. Die chaotische Situation macht sich Hasdrubal zunutze: er ergreift die Macht – wiederum in Analogie zu Hitler – und organisiert den Widerstand gegen Rom. Aber Karthago wird vollständig vernichtet; als letzter Karthager fällt Hasdrubal. Das wird vorgetragen in Blankversen, deren parodistische Tönung von fern an die Blankverse Brechts in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* erinnert. Der Bankvers dient bei Möller primär der literarischen Legitimierung des historischen Geschehens, soll aber auch die politische Verbindlichkeit des historischen Geschehens für die Gegenwart scharf herausarbeiten, wobei dann die parodistische «Verwendung» erfolgt.

Die linientreue nationalsozialistische Kritik hat diese «Verwendung» sofort, verschreckt, abgeleugnet und nachdrücklich die «Mißverständnisse einer historischen Parallele»[29] gerügt, die der Aufführung, nicht aber dem Autor anzulasten seien. Diese Rüge trifft nicht; denn die gerügte Parallele liegt tatsächlich im Text verborgen. Am Vorabend des Zweiten Weltkriegs entspricht nach Möller die Welt der Händler den Westmächten, insbesondere England, die

Welt der Soldaten dem Dritten Reich. Das ist als ideologisches Selbstbekenntnis und Selbstverständnis eindeutig. Aber Stoffwahl und Stoffverarbeitung – und das macht den *Untergang Karthagos* zu einem Modellfall des rein-politischen Dramas und seiner gattungsimmanenten Zweideutigkeit – treten in Konflikt. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Möller Karthago nach bewährten Klischees, wie sie der Nationalsozialismus über die Weimarer Republik in Umlauf hielt, gestaltet hat, Rom dagegen, vor allem in seinem rücksichtslosen militärischen Einschreiten, nach ebenso zählebigen Klischees über das imperialistische England. Damit aber annulliert der historische Rückgriff das, was das Dritte Reich gemäß seiner eigenen bestätigenden Ideologie von 1933 bis 1938 erreicht hatte: denn von der dramatischen Struktur her steht Karthago für Deutschland schlechthin. Und eben dieses ist dem Untergang geweiht. Daß sich in Hasdrubal, dem Beförderer des Untergangs, Hitler verbirgt, wird bis in die sprachlichen Floskeln hinein deutlich: in Möllers Blankversen wird der Jargon der «Kampfzeit» sehr bewußt stilisiert. Wenn Hasdrubal am Ende des Dramas Karthago in die «heroische» Vernichtung hineinreißt, so wird damit exakt die Katastrophe vorgezeichnet, auf die Deutschland in der Gefolgschaft Hitlers zusteuerte. Ob das Verblendung oder Offenbarung war, muß eine offene Frage bleiben.

Neben Eberhard Wolfgang Möller stand Curt Langenbeck (1906–1953), neben dem ideologisch verrannten Parteifunktionär der Mann des praktischen Theaters, Dramaturg an den Staatstheatern in Kassel und München, fanatisch versessen auf Fragen der Bühnenform. So fehlt Langenbeck die Verfallenheit an verwertbare historische Stoffe, wie sie Möller charakterisiert, aber auch dessen Aggressivität, die sich, dynamisch umgesetzt, in durchschlagenden Bühnenerfolgen manifestierte. Langenbecks Bemühungen um ein neues Drama sind trocken akademisch. Ihm ging es um ein Monumentaltheater, auf dem die dynamischen Elemente des tradierten Dramas mit den statischen Elementen des Fest- und Weihespiels ins Gleichgewicht gebracht werden sollten. Dabei lief viel mißverstandenes antikes Theater mit unter, aber auch erstarrter, um seine mitreißenden Impulse gebrachter Expressionismus, etwa in der Vorstellung eines Binnenraum-Rundtheaters ohne Vorhang und Kulissen, das nur durch Bewegungsvorgänge strukturiert sein sollte. Langenbeck will sich in jedem Drama auf *einen* Schauplatz beschränken, der symbolisch verstanden werden soll. Ob mythologisch oder historisch: der gewählte Stoff als solcher zählt nicht, sondern nur dessen Verweisungscharakter, der dann notwendigerweise ins Politische zielt. Damit steht aber paradoxerweise der Formalist Langenbeck in einem weit strengeren Abhängigkeitsverhältnis zum Dritten Reich als der Parteigänger Möller.

Im Gegensatz zu Möller ist das Politische bei Langenbeck von allem Agonalen und Zweideutigen entblößt und zum Disput verdünnt. Die Plastizität der

einzelnen Figur ist nur Mittel zur Darstellung ihrer Gesinnung. Wie Möller treibt Langenbeck aus Schiller die Hälfte der Schillerschen Substanz heraus, diesmal die andere Hälfte, und verabsolutiert den Rest. *Alexander* (1934), eine Folge von neun Szenen, verwertet für Triumph und Untergang des makedonischen Herrschers und Heerführers die Form des expressionistischen Stationendramas, doch drängt schon hier, nicht zuletzt in der fortschreitenden Verfestigung der expressiv-variablen Sprache, die Szenenreihe auf Einschmelzung in eine einzige, gleichsam kumulative Szene. Einheit der Szene und Einheit der Sprache, beides fanatisch bis zu quälender Eintönigkeit getrieben, sind erreicht in *Der Hochverräter* (1938). Im New York des Jahres 1691 läuft, nicht zuletzt durch die Verwendung des antiken Trimeters jedes historischen Kolorits beraubt, das Schicksal des Gouverneurs Jakob Leisler ab, der von den Engländern mit Flottenmacht überwältigt und zum Tode verurteilt wird. In *Das Schwert* (1941) schließlich plädiert Langenbeck im Medium einer mythologischen Familientragödie so rücksichtslos für die bedingungslose Unterwerfung des Einzelnen unter den Staat, ja rechtfertigt noch das Verbrechen aus politischen Gründen, daß das Stück verboten wurde – nicht, weil auch dieses Stück, wie *Der Untergang Karthagos* von Möller, als Schlüsseldrama gesehen werden konnte, sondern weil hier jemand die nationalsozialistische Ideologie konsequent zu Ende dachte. Das aber kam einer literarischen Entlarvung des Dritten Reiches gleich, wie sie totaler nicht denkbar war.

Der dritte repräsentative Dramatiker des Dritten Reiches war Hans Rehberg (1901–1963). Wie Möller war er, seit 1930, an die Partei gebunden und als Funktionär tätig; wie Langenbeck versuchte er sich in neuen Formen des Geschichtsdramas. Damit sind die Berührungspunkte bereits erschöpft. Jeder politische oder literarische Dogmatismus war Rehberg fremd, so daß er geradezu als Außenseiter wirkt, der nur untergründig mit seiner Epoche zusammenhängt. Hellmuth Langenbucher begegnet ihm denn auch mit unverhohlenem Mißtrauen[30]. Rehbergs Glauben an historische Vorgänge wird nirgends satirisch «verwendet» wie bei Möller; auch ist dieser Glaube so umfassend, daß eine formale Verfestigung wie bei Langenbeck unmöglich ist. Rehberg will nichts weniger als überzeugen, sei es durch Argumente, sei es durch rhetorische Floskeln; er will überwältigen durch eine geradezu physiologisch determinierte Dynamik, wie sie in jeder seiner dramatischen Figuren zentriert ist. Rehberg kultiviert die rasante Szenenfolge in ihrer exzessivsten Form: darin ist er legitimer Erbe der Expressionisten. Möller und Langenbeck wollen – mit Mitteln, die denen Brechts, der gleichzeitig ähnliches versucht, weit unterlegen sind – weg von Shakespeare, wollen ihn in der Abwendung überwinden. Nicht so Rehberg: er akzeptiert Shakespeare und seinen Stil – übrigens aus der richtigen Einsicht heraus, daß nach 1933 die tradierte große Tragödie das literarische Äquivalent zur übersteigerten Gestik

der Epoche darstellt – und versucht ihn zu übersteigern. Rehberg riskiert die Überwindung durch Übertrumpfung. Dieses Risiko mündete in Erfolge ein. Das lag wohl nicht zuletzt daran, daß Rehbergs Dramen auch in literarischer Hinsicht «historisch» verstanden werden konnten: als spätes und heftiges Echo des Expressionismus.

Dem dramatischen Verfahren Rehbergs kann irrwitzige Größe nicht abgesprochen werden. *Die Preußen-Dramen*, 1937 gesammelt, werden skrupellos neben Shakespeares Königsdramen gesetzt. Dabei allerdings kommt als mediale literarische Gestalt Grabbe ins Spiel. Innerhalb einer fanatischen Shakespeare-Nachfolge sind Rehbergs *Preußen-Dramen* primär Reprisen der Grabbeschen Hohenstaufen-Dramen in gesteigerter Form. Rehberg erzwingt die Steigerung, indem er Geschichte dämonisiert. Darin – und nur darin – ist er der absolute Gegenpol Brechts, dem es darum geht, Geschichte ihrer dämonischen Dimension zu entkleiden und nackt als Konflikt widerstreitender ökonomischer Interessen anzuprangern. Rehberg unternimmt nun diese Dämonisierung ausgerechnet an dem Stoff, der sich ihr am meisten widersetzt: der preußischen Geschichte. Alle Rationalität, alles Aufklärerische wird eliminiert. Friedrich der Große und seine Vor- und Nachfahren sind nicht mehr Manipulatoren der Historie, sondern werden von ihr als einer numinosen Größe manipuliert. Dieses Verfahren ist paradox, sichert aber die theatralische Wirkung. Die Gestalten der preußischen Geschichte gewinnen eine ihnen wesensfremde tragische Dimension hinzu; von ihrem ureigenen Rationalismus entblößt, der historisch der entscheidende Motor ihrer Größe und ihres Erfolges war, werden sie zu figurativen Reflexen einer nicht definierten, auch nicht definierbaren «höheren» Macht. Sie bekommen einen außermenschlichen Zug, werden abstrakt, oft marionettenhaft. Auch die Fixierung an bestimmte historische Situationen motiviert sie nicht mehr. Das ist expressionistisches Erbe, verwaltet, verschleudert im Dienste eines Irrationalismus, der seine politischen Implikationen nicht mehr durchschaut. Rehbergs Szenenreihen haben eine gleichsam zentrifugale Beliebigkeit. Gedankenflucht wird, bis in die Partikel der Dialoge hinein, zum Strukturelement. Im zyklischen Aufbau schafft Rehberg die Gegengewichte. *Die Preußen-Dramen* sind *Der Große Kurfürst* (1934), *Friedrich I.* (1935), *Friedrich Wilhelm I.* (1935), *Kaiser und König* (1936), *Der Siebenjährige Krieg* (1937). 1940 folgt *Die Preußische Komödie*. Der Schaffensprozeß wird mit der Abfolge der historischen Ereignisse synchronisiert, eine Form des Sichauslieferns, die ohne Beispiel sein dürfte.

Rehberg «reflektiert» bei der Konstruktion seines «Welttheaters» auf das historische Wissen seines Publikums. Die um den harten Kern der *Preußen-Dramen* arrangierten Stücke beweisen es, vertrauen sie doch jeweils auf den Ruhm der zentralen Figuren (*Johannes Kepler*, 1933, *Die Königin Isabella*, 1939, *Heinrich und Anna*, 1942, *Karl V.*, 1943). Wo Rehberg diese Basis ver-

läßt, etwa in dem U-Boot-Drama aus dem Zweiten Weltkrieg *Die Wölfe* (1944), erfolgt eine ungewollte Entlarvung der nationalsozialistischen Ideologie, die zwangsläufig zum Einschreiten der Zensur führte. Aber auch die *Preußen-Dramen* leisten Entlarvung, da sie Musterstücke einer unüberbrückbaren Diskrepanz zwischen Stoff und Tendenz sind. Die Machthaber des Dritten Reiches interpretierten sich als Vollender des alten Preußen. Dabei beriefen sie sich auf ihre militärisch begründete Macht, übersahen aber, daß gerade auf diesem Felde – weil ihnen jede rationale Kontrolle der Macht abging – keinerlei Berührungspunkte mit Preußen bestanden. Hitler war nicht der Erbe Friedrichs des Großen, sondern sein konsequentester Gegentyp. Rehberg aber wollte, als eingeschworener Nationalsozialist, für die bruchlose Ableitung plädieren. Da er die preußischen Könige nur seiner eigenen Substanz entsprechend gestalten konnte, hob er die gewollte Ableitung wider Willen total auf. Die Dämonisierung der preußischen Geschichte resultierte in einer Reihe von faszinierenden Theaterstücken, die aber letztlich nur eines zwingend bewiesen, nämlich: daß hier altpreußischer Geist total zersetzt worden war und dieser Zersetzungsprozeß den unheilbaren Traditionsbruch offenbarte. Die Berufung auf die Vergangenheit sollte legitimieren, schlug aber um in eine Beschwörung, die entlarvte. Möller, Langenbeck und Rehberg verkörpern damit das Dilemma von Literatur im Dritten Reich überhaupt.

Den drei führenden Dramatikern des Dritten Reiches lassen sich einige andere Dramatiker am Rande zuordnen. Auffallend ist, daß der einzige altgediente Expressionist, den die Nationalsozialisten in ihren Reihen hatten, Hanns Johst, 1933 nur noch ein *Schlageter*-Drama vorlegte, eine Art von nachträglicher Apologie der Untergrundkämpfe während der Rheinlandbesetzung durch die Alliierten, und dann verstummte. Ob er, versierter als Möller, Langenbeck und Rehberg, um die dilemmatische Situation des Dramatikers wußte und sich ihr nicht aussetzen wollte, muß eine offene Frage bleiben. Ahnungslos ließ sich ein Altmeister aus der zweiten Reihe integrieren: Ernst Bacmeister (1874–1971). Bacmeister verstand sich als Verfechter einer «geistbedingten Tragödie»[31], in der geschichtliche Vorgänge in sublimierter Art vorgeführt werden. Die Uraufführung der Religionstragödie *Kaiser Konstantins Taufe* (1937) wurde von der Kritik als Markstein und zugleich Richtungsweiser des neuen Dramas gepriesen. Bei Bacmeister dominiert reiner Geist in höchstgespannter, höchstverdünnter Form ohne Rückbezug auf die real-ökonomischen Fakten, aber auch ohne Einfärbung mit pur-brutalem Machtdenken. Zwischen Brecht einerseits, den in der Wolle gefärbten nationalsozialistischen Dramatikern andererseits steht Bacmeister in einem literarischen Niemandsland. Die Berufung auf ihn hatte vorwiegend Alibifunktion. So konnte man auch Bacmeisters vor 1933 entstandene Stücke, vor allem die vier Dramen des Sammelbandes *Innenmächte* (1922), in die Spielpläne aufnehmen.

Noch einen weiteren Altmeister aus der zweiten Reihe, Paul Ernst, den Konstrukteur zahlreicher zweidimensionaler dramatischer Versuche, versuchte man hartnäckig als Vorläufer zu reklamieren. Dabei wurde dann den Dramen der Vorzug gegeben, deren Stoff aus der germanischen Mythologie (*Brunhild*, 1909) oder der preußischen Geschichte (*Preußengeist*, 1915, *Yorck*, 1917) geschöpft war. Diese Übernahme und Überbewertung reiner Bildungsprodukte in Ermangelung genuiner literarischer Vor-Würfe ist in sich selber ein Schauspiel von außerordentlicher Peinlichkeit. Da mit den wenigen originären Begabungen keine Spielpläne zu füllen waren, wurden – ein Vorgang, der sich nach 1945 wiederholen sollte – Autoren aus anderen Bereichen der Literatur zum Verfassen von Dramen ermuntert: Lyriker wie Gerhard Schumann, Drehbuchschreiber wie Herybert Menzel, Publizisten wie Hans Schwarz. Die Ergebnisse waren halbschlächtig und entmutigend. Das mythologische Spiel schlug in den Dramen von Erich von Hartz (*Odrun*, 1939) in unkontrollierten, sinnzerfetzten Expressionismus zurück. Einzig drei sehr junge Autoren konnten auf dem Sektor des historischen Dramas verdiente Erfolge für sich buchen, so wenig sie auch über epigonale Nachbildungen von Barock und Klassik hinauskamen: Friedrich Wilhelm Hymmen (*Der Vasall*, 1937), Franz Büchler (*August der Starke*, 1938) und Hans-Joachim Haecker (*Segler gegen Westen*, 1941).

Das Drama des Dritten Reiches ließe sich mühelos als vergänglicher Spuk abtun, als «unzeitgemäßes» Geschichtsdrama, das überhaupt nur darum erwähnt zu werden verdiene, weil es schließlich von einer geschichtlichen «Tragödie» größten Ausmaßes absorbiert worden sei. Das Ende des Dritten Reiches war mit Notwendigkeit auch das Ende des in dieser Ära geforderten und geförderten Dramas. Eine literaturgeschichtliche Darstellung aber muß die Erinnerung an das Drama des Dritten Reiches wachhalten, bedarf sie seiner doch in doppelter Hinsicht. Erstens läßt sich das durch zwölf Jahre hindurch äußerst lebhafte innerdeutsche Theaterleben nicht ohne den unübersehbaren, wenn vielleicht auch nicht besonders starken Einschuß zeitgenössischer nationalsozialistischer Dramatik verstehen; zweitens muß das Drama des Dritten Reiches als Folie für das Drama der Emigration dienen. Das ist schon darum nötig, um die Zuspitzung der Darstellung auf *einen* Autor, nämlich Brecht, zu legitimieren. Ins Bewußtsein gerückt werden muß dabei der krasse Unterschied zwischen einer außerordentlich breiten und unter Einsatz aller finanziellen Mittel durchgeführten Förderung des Dramas auf der einen Seite, die zu nichts führte, und einer total gegen den dramatischen Dichter verschworenen Existenzsituation auf der anderen Seite, die dennoch in einer Handvoll der bedeutendsten und (im nachhinein) erfolgreichsten Bühnenstücke des 20. Jahrhunderts resultierte.

Brecht hat – und das ist ein literarischer Glücksfall ohnegleichen – seine

eigene Situation als Emigrant zum Gegenstand einer Dialogreihe gemacht, die, vielleicht weil sie Reflexion auf die eigene prekäre Lage ist, selber als das mit Abstand wichtigste Werk der Exildramatik gelten darf. Die *Flüchtlingsgespräche* wurden erst 1961 aus Brechts Nachlaß ediert. Das Drama der Emigration – denn wie das Dritte Reich an sich eine Geschichtstragödie ist, so hat auch die Emigration ihr existentiell-literarisches Äquivalent – ist auf den schieren Dialog reduziert. Handeln ist nicht möglich, einzig geschärftes Denken kann das Handeln der anderen begleiten, in Frage stellen, aufheben. Das ist der eine geniale Zug der *Flüchtlingsgespräche*. Der andere geniale Zug ist die Wahl der Gesprächspartner. Es sind zwei Emigranten, der Intellektuelle Ziffel, ein Physiker, und der Arbeiter Kalle, ein Gewerkschaftler. Die Emigration formuliert in ihnen und durch sie ihr eigenes hochdramatisches und doch auch wieder ganz und gar unspektakuläres Schicksal und «erledigt» es damit als «Problem». Die Dialogpartner sichern ihrer weit voneinander entfernten Positionen wegen die Spannweite der Argumente; zugleich repräsentieren sie exakt die Kernzonen des Widerstandes gegen die nationalsozialistische Gewaltherrschaft. Träger des Nationalsozialismus ist nach oben gespülter «Mittelstand»; von «oben» und «unten» wird er nun im politischen Dialog in die Zange genommen. Die von Vernichtung Bedrohten werden zu Vernichtern.

Ziffel und Kalle schließen im Bahnhofswartesaal von Helsingfors Bekanntschaft. Der Anlaß der Gespräche ist zufällig, aber gerade in dieser Zufälligkeit liegt das Zwingende des Vorgangs. Das ist der dritte geniale Zug. Die sich Begegnenden unternehmen von ihren «zufälligen» Beobachtungsposten aus eine Erkundung der Lage. Die Erkundung erfolgt mit analytischen Mitteln. Die *Flüchtlingsgespräche* sind ein herzbezwingendes Dokument von der – wortwörtlichen – Notwendigkeit der Vernunft. Eine unbändige Lust an der Analyse, die beide Gesprächspartner ihrer sozial unterschiedlichen Herkunft ungeachtet miteinander teilen, führt zu stimmigen Resultaten. Dabei macht der Scharfsinn der Gespräche ihre dramatische Qualität aus. Handlung ist nicht mehr vonnöten, um ein Höchstmaß an konsequent durchgehaltener Spannung zu erzielen. In zahllosen Brechungen wird das Gesamt des gegenwärtigen, total politisch determinierten Daseins eingefangen. Alter essayistischer Tradition entsprechend, die hier aufs glücklichste in das Drama einfließt, dominieren bei der Benennung der einzelnen Gespräche Titel, in denen sich die Selbstbescheidung der Sprechenden mit entschiedenen Verweisen auf Gegenstand und Denkrichtung verbinden: «Über Pässe», «Über die Ebenbürtigkeit von Bier und Zigarre», «Über die Ordnungsliebe», «Über niedrigen Materialismus», «Über das Überhandnehmen bedeutender Menschen», «Über die Hegelsche Dialektik», «Über das eigentümliche Wort ‹Volk›», «Über die Furcht vor dem Chaos und dem Denken».

Ziffel und Kalle, scharfumrissene Gestalten beide, werden zu medialen

Figuren der Epoche, ohne je ihre Personalität zu verlieren. Die Dialoge – und das ist der vierte geniale Zug – sind keine trockenen, leitartikelhaften Erörterungen, sondern humorgesättigte, ironiedurchtränkte Gespräche von Mensch zu Mensch, und das heißt hier, in Potenzierung eben dieser Mitmenschlichkeit, von Flüchtling zu Flüchtling. Brecht stilisiert seine Dialoge kunstvoll auf den Gesprächston hin. Doppelsinnig hebt er in den *Flüchtlingsgesprächen* seine Epoche, genauer: die Epoche seiner eigenen Lebensmitte, auf. Er bewahrt sie in einem fiktiven Dokument, dessen dokumentarische Kraft seines Facettenreichtums wegen jedes faktische Dokument übertrifft, überlieferungsstiftend auf; und er entlarvt sie zugleich vermittels des Dialogs als transitorisch, wodurch sich die Überlieferung, die gestiftet wird, auf die Feststellung zuspitzt, daß es hier nichts der Überlieferung Würdiges gebe. Einer Zeit, die sich als «groß» versteht, wird sanft, aber radikal die Absage erteilt. Die Denunziation «großer» Männer und «großer» Ereignisse geht nahtlos über in die Forderung einer menschenwürdigeren Zukunft, die «Größe» nicht mehr nötig habe. Brecht wird zum Fürsprecher eines bescheidenen, aber verehrungswürdigen neuen Humanismus.

Die *Flüchtlingsgespräche* stellen das Programm dar, variabel, aber unmißverständlich formuliert; die großen Dramen aus der Zeit des Exils liefern die Exempel. Die Zeitversetzung zwischen Entstehung und Aufführung hat ihnen nichts von ihrem exemplarischen Rang nehmen können. So sind sie, im Wechselspiel zwischen Ursache und Wirkung, Dokumente zweier Literaturphasen, der Epoche *vor* 1945 und der Epoche *nach* 1945. Innerhalb der erstgenannten Epoche heben sie den Spuk des nationalsozialistischen Dramas auf, was nicht in Verwunderung setzt; innerhalb der zweitgenannten Epoche rücken sie alle anderen Dramen, auch die erfolgreichsten, in den Schatten, als das Bessere der unerbittlichste Feind gerade des Guten. Dabei begann es unter düsteren Aspekten: 1933 brach die Karriere des Dramatikers Brecht jäh ab, und zwar zu dem Zeitpunkt, als er *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* vollendet hatte. Der Bruch hatte nicht totale Resignation zur Folge, wohl aber entschiedene Distanz zum Zeitgenössischen in seiner Eigenschaft als Stoff. Wer die zeitgenössischen Bühnen nicht sein eigen nennen darf, tut gut daran, sich auf langfristige Lösungen einzustellen. Das tat Brecht. Zeitgenössische Stoffe wurden von ihm keinesfalls tabuisiert, aber doch nur unter Vorbehalten verwendet. Der Vorbehalt äußerte sich darin – und damit praktiziert Brecht das in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* geübte Verfahren ungebrochen weiter –, daß dem jeweiligen Stoff ältere literarische Muster aufgeprägt werden. So wird ein Stück aus dem sowjetischen Alltag nach dem Modell des *Kreidekreises*, ein Stück aus dem Zweiten Weltkrieg nach dem Modell des zwischen den Kriegen erfolgreichen *Schwejk*-Romans von Hašek gearbeitet. Dieser Vorgang läßt sich, wie schon in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*,

auch anders gewendet interpretieren: als Aktualisierung eines literarisch bewährten älteren Stoffes. Besonders das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* nach Grimmelshausen besitzt diese Ambiguität. Aber auch die durch keinerlei literarische Zwischenstufen gegangene Stoffübernahme, insbesondere beim *Galilei*, kann doppelt gewendet werden.

Intermezzi gehen den großen Dramen Brechts aus der Zeit der Emigration voraus. Das Schauspiel *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, das 1933 zwar noch in Satz ging, aber nicht mehr erscheinen konnte, verklammert zwei Epochen. Innenpolitische Polarisierung, die in Terror kulminiert, wird am Exempel zweier Menschenrassen in einem fiktiven Staat geistvoll-beklemmend abgehandelt. Unkaschiert geht Brecht sein Thema in der zwischen 1935 und 1938 entstandenen Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches* an. Der ursprüngliche Titel lautete, in Anklang an Heines Verssatire, *Deutschland, ein Greuelmärchen*. Greuel werden mit einer derartigen Entschiedenheit attackiert, daß sich in die Attacke selber Züge von Greuelpropaganda einschleichen, die die Verbindlichkeit einer Reihe von Szenen nicht eben steigern. Das Dritte Reich war – gerade der Emigrant mußte das aus seinem Mangel an wirklicher «Einsicht» heraus erfahren – kein Gegenstand für das Drama des Exils. Eine propagandistisch angelegte Szenenfolge mußte – nicht nur als Literatur, sondern auch als Propaganda – mißglücken. Die Wendung Brechts zum geschichtlichen Stoff ist also auch von daher zwingend. Nur im Medium des geschichtlichen Stoffes konnte er als Dramatiker der Gegenwart der Jahre zwischen 1933 und 1945 beikommen. Zumindest aber benötigte er erneut ein «mythisches» Chicago als medialen Stoff, wie in dem 1941 geschriebenen Parabelstück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*.

Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs setzt Brecht mit doppelter Anstrengung ein: die Nachricht von der Spaltung des Uran-Atoms durch Otto Hahn löste, wie Brecht selber erklärt hat, die Arbeit am *Leben des Galilei* aus, der drohende Krieg die Arbeit an *Mutter Courage und ihre Kinder*. Nicht zufällig durfte *Mutter Courage und ihre Kinder* mit Kriegsausbruch 1939 als abgeschlossen gelten, war das Stück doch panoramatische Sinnfiguration des Menschen im Kriege schlechthin, während das *Leben des Galilei* unter dem Eindruck der Entwicklung und späteren Anwendung der Atombombe starke strukturelle Wandlungen durchmachte. Diese artikulieren sich in der Haltung des berühmten Physikers und seiner divergierenden Einsicht in die eigene Verantwortung gegenüber den politischen Mächten. Sich wandelnd, kann das Drama selber zum Kommentar in sich wandelnder Zeit werden. Dadurch aber wird gerade das fixierte Drama in wachsendem Maße transitorisch oder, anders gewendet, zum «historischen» Stück, das nicht endgültig fixierbare dagegen gewinnt permanente Aktualität. Das Drama über den Krieg ist Schlußstein einer jahrtausendealten Entwicklung, die nun, durch Denunziation des

Krieges, beendet werden soll; das Drama über die Physik markiert den Beginn einer neuen Ära, der Ära der Wissenschaft. Brecht setzt innerhalb des Dramas die Wissenschaft, ohne jeden proklamatorischen Zug, wertfrei; die Entscheidung über die Richtung der Zukunft muß erst noch getroffen werden.

Das literarische Modell von *Mutter Courage und ihre Kinder* ist Grimmelshausens *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche.* Im Akt der Übernahme wird dieser Roman durch Brecht umfunktioniert. Grimmelshausen zeichnet den Lebenslauf einer Frau in Kriegszeiten als Gefälle von sozialen Höhen in soziale Tiefen nach, gibt also ein warnendes biographisches Exempel, wenn auch nicht ohne verdeckte Lust an Wesen und Weg der Heldin, die alle Warnungen in den Wind zu schlagen bereit ist. Brechts Heldin ist schon längst am tiefsten Punkt der sozialen Skala angekommen und fristet als Marketenderin ihre Existenz. Diese ist die Folge der grauenhaften Bedingungen eines mörderischen Krieges, braucht nun aber, in einem quälenden Kreislauf, eben den Krieg, der sie heruntergebracht hat, als Voraussetzung. Mutter Courage, eine «Kapitalistin» unter extremen ökonomischen Druckverhältnissen, kann diesen Zirkel nicht durchbrechen; Einsicht in ihre Lage wird vielmehr vom Zuschauer verlangt, der sich aber ebenfalls, mit Kriegsläuften wohlvertraut, in diesem Zirkel gemütlich einzunisten vermag. So bleibt die weit kritischere Haltung Brechts paradoxerweise hinter der intentionslosen Radikalität, man könnte sagen: hinter der Unmenschlichkeit Grimmelshausens zurück. Es zeugt von dem Genie Brechts, daß er in den allzu zwingend-glatten Ablauf des Geschehens die Gestalt der stummen Tochter Kattrin gleichsam als Störgröße einbaut. Kattrin, auf der Trommel Alarm schlagend, opfert ihr Leben für die verratenen Bürger der belagerten Stadt Magdeburg. Die Proklamation der Menschlichkeit vollzieht sich in einem Bereich jenseits – oder vor – aller Sprache. Die Bedeutung der Gestik, die den Dialog trägt, aber jederzeit über ihn hinausgehen kann, wird im Werk Brechts nirgends so eindringlich demonstriert wie eben hier. Impulse des Frühwerks, insbesondere aus *Baal* und *Im Dickicht der Städte,* bleiben bis in die späte Phase hinein lebendig.

Das *Leben des Galilei* basiert auf keinem literarischen Modell, sondern auf historisch überlieferter Realität. Diese Überlieferung wird neu interpretiert, und zwar so, daß der niebestrittene Neubeginn, der mit der Renaissance auch in der Naturwissenschaft einsetzt, in kühner Zeitversetzung auf die gegenwärtige Weltstunde bezogen werden kann, ja muß. Wenn Andrea, der Lieblingsschüler des Galilei, dessen *Discorsi* 1637 über die italienische Grenze schmuggelnd, am Schluß des Dramas sagt: «Wir stehen wirklich erst am Beginn», so ist damit werkimmanent die Wirkung der Galileischen Lehre gemeint, innerhalb der zwischenzeitlich durch mehr als drei Jahrhunderte vollzogenen Wirkungsgeschichte dieser Lehre aber der gegenwärtige Zeitpunkt, der, das Naturwissenschaftliche ins schlechthin Politische projizierend

und potenzierend, wiederum Neubeginn fordert. Brecht zeichnet seinen Galilei dabei sehr bewußt als schwachen, schillernden, wankelmütigen Menschen, um seine Forderung zwar individuell darbieten, aber zugleich, zur objektivierten Idee verfestigt, an das Publikum delegieren zu können. Der geschichtliche, zeitgebundene Stoff wirft die geschichtslose, zeitüberdauernde «Idee» aus, ohne den Stoff zu vernichten. Das macht, dramaturgisch, nicht ideologisch gesehen, den spezifischen «Materialismus» Brechts aus.

Wo Brecht statt geschichtlicher Stoffe zeitgeschichtliche wählt, läßt sich die Idee nicht vermittels der Zeitdifferenz herausarbeiten. Derartige Stücke bleiben, eben weil keinerlei Zeitverschiebung stattfindet, in den zentralen Figuren befangen. Diese Figuren sind nicht, wie Galilei, Träger der Vernunft trotz aller Unvernunft der einzelnen Handlung, sondern deren Zerr- und Vexierbilder. Die Groteske, genauer: die personal gebundene Groteske erscheint als einzig mögliche Form des Zeitstücks. Die Situation des Exils eliminiert also einen Irrtum, dem die Zeitstückeschreiber der Weimarer Republik, die sich auf bloße Stoffsubstitution des sozialen Problemstücks der Jahrhundertwende verließen, durchgehend erlagen. Dabei repetieren die Zeitgrotesken von Brecht durchaus dessen tragische Geschichtsspiele: *Herr Puntila und sein Knecht*, 1940 entstanden, erörtert wie das *Leben des Galilei* das Verhältnis von Macht und Ohnmacht im sozialen Bereich, *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, 1943, also am Wendepunkt eben dieses Krieges geschrieben, demonstriert wie *Mutter Courage und ihre Kinder* die Kunst des Überlebens der Kleinen in weltweiten Katastrophen, demonstriert es überzeugender, weil Schweyk kein Ideenträger ist, sondern, seinem literarischen Urbild entsprechend, Groteskfigur, Kristallisationspunkt, an den sich anekdotisch die jeweilige Situation ansetzt. Gerade als dramatisch aufbereitete Anekdotenreihung aber zieht *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* das Interesse des – in gleicher Zeitsituation befangenen – Zuschauers auf sich. Die Groteskfigur wird zum Medium des Sich-Freispielens, ja der Freiheit schlechthin.

Schließlich die beiden Stücke, die sich, ausgereift, von den Bindungen an die historische Zeit lösen, die nicht mehr mit genereller Zeitversetzung oder personaler Zeitverzerrung arbeiten, sondern mit der Transformation moralischer Zentralprobleme in einen spezifischen Sozialzusammenhang: *Der gute Mensch von Sezuan*, zwischen 1938 und 1940 entstanden, handelt an der «gespaltenen» Figur der Heldin, auf der Schwelle zwischen Frieden und Krieg, das Wesen menschlicher Güte und menschlicher Bosheit ab, *Der Kaukasische Kreidekreis*, zwischen 1943 und 1945 entstanden, an der Figur der Grusche die unbegrenzte Güte und an der Figur des Azdak die begrenzte Gerechtigkeit, und zwar gegen Kriegsende als eine mögliche Projektion in die kommende Friedenszeit hinein. Der von den drei Göttern am Schluß des *Guten Menschen von Sezuan* formulierte und an das Publikum delegierte Zweifel wird im

Kaukasischen Kreidekreis ersetzt durch die vom Sänger formulierte und dem Publikum suggerierte Gewißheit einer besseren Zukunft. Das ist nicht nur das letzte Wort Brechts, das ist auch das letzte Wort der Exilliteratur und damit der entscheidende Impuls, der tief in die gesamte deutsche Literatur nach 1945 hineinwirken sollte.

SECHSTER TEIL

Seit 1945

ERSTES KAPITEL

Nach dem Zweiten Weltkrieg

Der sechste Teil umfaßt den Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg. Da das Jahr 1945 die «Stunde Null» markiert, ist der Einschnitt, der zwischen dem fünften und sechsten Teil liegt, besonders tief. Auch das Jahr 1933 bedeutete einen tiefen Einschnitt: eine lebendige Literatur wurde zerstört. Aber die Trümmer dieser Literatur ließen sich doch in die folgende Epoche hinüberretten. Anders beim Einschnitt, beim Umbruch des Jahres 1945. Das wenige, was 1933 gerettet worden war, ging nun endgültig zu Verlust. Ein Neuansatz, so radikal wie noch nie, mußte versucht werden. Ob er gelang, ob er überhaupt gelingen konnte, steht zunächst nicht zur Erörterung. Wichtig ist einzig, daß die «Überwindung des Nullpunkts» die Forderung der Stunde war. Einer der Repräsentanten der deutschen Literatur der ersten Nachkriegszeit, Hans Egon Holthusen, sicherte dieser Formel Verbreitung[1]. Sie tauchte im kritischen Schrifttum nunmehr regelmäßig in verschiedenen Einfärbungen, vor allem christlicher und existentialistischer Art, auf. Sie ist Einbekenntnis eines totalen Scheiterns, nicht nur militärischer und politischer, sondern auch moralischer Art, zugleich aber Forderung nach einer Zukunft, die, von «Null» in geradezu numerischem Sinne ausgehend, progressiv angereichert werden soll. Dabei soll der schließliche Gewinn den ursprünglichen Verlust ausgleichen, ja übertreffen. Die moralische Formel ist also auch ein literarisches Programm.

In der deutschen Literatur nach 1945 dominieren die apologetischen Züge. Darüber ist die hektische Hochstimmung, die sie gleichzeitig beherrscht, häufig übersehen worden. Aus dieser Spannung zwischen Apologetik und Hektik läßt sich die Entwicklung der Nachkriegsliteratur erklären. Dabei reicht die Spannung weit über den durch die Situation von 1945 geprägten existentiellen Bereich hinaus. Eine Umwandlung dieser Spannung erfolgt erst in den sechziger Jahren, in ersten «Signalen» zu Beginn, in ganzer Breite gegen Ende derselben. So werden wir von den sechziger Jahren an eine neue Epoche anzusetzen haben, die sich, und das markiert den Wandel am eindeutigsten, sehr bewußt weigert, aus den Folgen des verlorenen Zweiten Weltkriegs abgeleitet zu werden. Wie die «Nachkriegszeit» so endet die «Nachkriegsliteratur» um 1960. Zu diesem Zeitpunkt wird die Frage, ob die seit 1945 versuchte Anreicherung, eben jene «Überwindung des Nullpunkts», die Literatur weitergeführt habe oder aber nichts als eine Sackgasse gewesen sei, mit wachsender Heftigkeit gestellt. Eingemischt sind tiefgreifende Zweifel an der Radikalität des Neuansatzes von 1945. Sie schließen den Zweifel, ob es lite-

rarisch überhaupt einen «Nullpunkt» geben kann, ein. Das verfügbare Material, die Sprache, ist allgemein und kann nicht plötzlich neugeschaffen werden, und sei der Zusammenbruch der bestehenden Ordnung noch so total. Nun greifen aber gerade die Autoren der «Stunde Null» nicht auf die allgemeinverfügbare Sprache zurück, sondern bevorzugen literarische Rückgriffe.

Rückgriffe auf die Literatur des Dritten Reiches, soweit eine solche überhaupt existiert hatte, verboten sich durch die Vernichtung und Diskreditierung der politischen Voraussetzungen; lediglich als Material, als Demonstrationsobjekt abschreckender Art, blieb das Dritte Reich nach 1945 lebendig. Aber auch Rückgriffe auf die Exilliteratur erfolgten nicht; die Existenzprobleme der Gegenwart, von denen alle betroffen waren, verstellten den Blick für die Existenzprobleme der Vergangenheit, denen eine Gruppe, die Emigranten, und innerhalb dieser wiederum eine Gruppe, die Autoren, ausgeliefert gewesen waren. Überdies wurden auch im Falle der Exilliteratur mit dem Jahre 1945 die spezifischen politischen Voraussetzungen beseitigt. Wo eine Integration der Exilliteratur in die Nachkriegsliteratur versucht wurde, mißlang sie im ersten Anlauf so gut wie immer; das tragische Beispiel Döblins beweist es. Und wo später eine Integration gelang, handelte es sich so gut wie immer um Autoren, deren literarische Position bereits vor 1933 gesichert war: Thomas und Heinrich Mann, Arnold Zweig, Bertolt Brecht, um nur einige der wichtigsten zu nennen. In untergründigem Zusammenhang damit steht die Tatsache, daß besagte literarische Rückgriffe überwiegend Rückgriffe auf die Zeit vor 1933 waren. Das kann auf zweierlei Weise gedeutet werden. Erstens als Versuch, die Rechnung, die zu dem Resultat «Null» geführt hatte, wenigstens literarisch aufzuheben; zweitens als Versuch, für die neue Rechnung, die mit «Null» beginnen mußte, verläßliche Werte zu haben. Meist hat man sich der zweiten, positiveren Auslegung angeschlossen. Eine derartige «Übertragung» literarischer Werte über mehr als ein Jahrzehnt hinweg stellt aber mehr dar als die bloße Erfüllung eines «Nachholbedarfs».

Die Bedeutung des sogenannten «Nachholbedarfs» für die Entwicklung der Nachkriegsliteratur ist, schon unmittelbar in den Jahren nach 1945, überschätzt worden. Die Rückgriffe stellten so gut wie nie, formal oder substantiell, Rückwendungen dar; im Gegenteil: jeder Rückgriff bedeutete einen Raub an der Vergangenheit zugunsten der Forderungen der unmittelbaren Gegenwart. Daß der Raub aus einer allgemeinen Unsicherheit heraus nicht immer gelang, steht auf einem anderen Blatt. Auch war man sich darüber klar, daß zwar Werte, nicht aber spezifische Verhältnisse übertragen werden konnten. Gerade die zwanziger Jahre, auf die man gern zurückgriff, unterschieden sich tiefgreifend von der Epoche nach 1945. Daß es sich in beiden Fällen um Zeiten nach einem verlorenen Krieg handelte, machte die Unterschiede eher deutlich, als daß es sie verwischt hätte. Während der Erste Weltkrieg auch von den

Gegnern der Monarchie als ein verlorener Krieg gesehen und beklagt wurde, mischte sich in das allgemeine Bewußtsein der Niederlage am Ende des Zweiten Weltkriegs unüberhörbar ein Unterton des Triumphes ein. Dadurch sollte die Totalität der Niederlage nicht kaschiert werden, zumal sich eine neue Dolchstoßlegende durch das Mißglücken des Attentats vom 20. Juli 1944 nicht bilden konnte. Vielmehr wurde das Ende des Dritten Reiches als das Ende einer Herrschaft des Bösen schlechthin durchschaut. Die öffentliche Meinung in Deutschland kam damit der verdeckt theologischen Auslegung der politischen und militärischen Ereignisse, wie sie Thomas Mann im *Doktor Faustus* wagte, weitgehend entgegen. So handfest diese Ereignisse auch waren, so schmerzlich sie der Einzelne am eigenen Leibe zu spüren bekam: als Erfahrung transzendierten sie die Realität.

Im politisch-militärischen Zusammenbruch des Jahres 1945 wurden die Strukturen der Apokalypse sichtbar. Erst unter diesem Aspekt gewinnt die Formel von der «Stunde Null» ihren tieferen Sinn. Als Resultat einer politisch-moralischen Rechnung oder gar Abrechnung genügte sie nicht. Nur eine als Endzeit verstandene Gegenwart konnte eine Zeit radikaler Wandlung werden. Im Begriff des Nullpunkts ist daher der Begriff des Wendepunkts enthalten, wie ihn Klaus Mann im Spannungsfeld zwischen Individuum und Epoche formuliert hatte. Nach dem Ersten Weltkrieg ergaben sich Störungen, Abweichungen, Verzweigungen der allgemeinen Lineatur; die Richtung aber wurde nicht geändert, die Zeit nicht aufgehoben, auch nicht in den revolutionären Versuchen, ja in diesen, da sie ihre Impulse aus der Ökonomie und Politik der Zeit bezogen, am allerwenigsten. Das Scheitern der Revolution ließe sich durchaus aus dem fehlenden Willen zur Wandlung erklären; paradoxerweise hat das eine so unpolitische Natur wie Rilke am genauesten erkannt[2]. Nach dem Zweiten Weltkrieg glaubte man auch die Richtung ändern zu können. Im Jahre 1945 stand die geschichtliche Zeit still; damit hatten geschichtliche Abläufe überhaupt ihre Verbindlichkeit verloren. Als die Zeit wieder zu «zählen» begann, zeigte sich allerdings, daß ihr Sog so stark war, daß er eine radikale Umkehr unmöglich machte. Die Rückgriffe auf Vergangenes haben dabei, entgegen den Absichten der Rückgreifenden, ebenfalls ihre Rolle gespielt, und keineswegs nur eine positive.

Apokalyptische Züge sind in der deutschen Literatur nach 1945 zahlreich. Aber es zeigte sich sehr bald, daß sich eine apokalyptische Situation zwar literarisch postulieren, nicht jedoch existentiell durchhalten ließ. Erschwerend kam hinzu, daß die Auslegung der Gegenwart als Endzeit eine Übernahme aus der Zeit vor 1945 war. Auch das Dritte Reich sah sich, wenn auch nicht im Sinne der Bibel, sondern im Sinne seiner ureigenen irrational-platten Mythologie, unter endzeitlichen Aspekten. Deren Überführung ins apokalyptische Modell entsprach zwar der Realität, brachte aber den Zweifel, ob man

nicht lediglich die Akzente verkehrt habe, nicht zum Schweigen. Der Traum vom «tausendjährigen Reich» war ausgeträumt, aber allzu unmittelbar schloß sich daran der «apokalyptische Traum» an, den man schon darum so nennen darf, weil in die Erkenntnis des totalen Zusammenbruchs von allem Anfang an die Hoffnung auf eine aus diesem Zusammenbruch herausschlagende, als Umkehr herausschlagende Zukunft eingemischt war. Insbesondere darf nicht vergessen werden, wie stark diese Hoffnung noch die primär ökonomische Entwicklung der fünfziger Jahre einfärbte. Es ist zu billig, im Wiederaufbau Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg nur ein «Wirtschaftswunder» zu sehen, es sei denn, man würde die theologische Verbindlichkeit dieses «Wunders» anerkennen.

Der Wiederaufbau ereignete sich im Wirkungsbereich der «Apokalypse» von 1945. Eben das macht seine Besonderheit aus. Der innere Triumph, von dem bereits die Rede war, wurde in einen äußeren Triumph umgewandelt, in welchem die Kräfte des inneren Triumphes durchaus noch lebendig waren, wenn sie auch in stets wachsendem Maße von jenen assimiliert wurden. Sehen wir diesen Vorgang im Zusammenhang mit den literarischen Rückgriffen, so ergeben sich paradoxe Spannungsverhältnisse. Je erfolgreicher man nämlich im Rückgriff auf Vergangenes ein neues literarisches Leben erzeugte, desto stärker wurden die rein ökonomischen Verhärtungen. Der Aufbau einer stabilen Wirtschaft und der Aufbau einer vielschichtigen Literatur vollziehen sich parallel. Aber in eben diesem Parallelismus stoßen die Gegensätze unversöhnlich aufeinander. Während die Literatur auch in dieser Epoche auf progressive Verinnerlichung, zumindest aber Vergeistigung zielt, erfolgt in der Wirtschaft ein permanenter Abbau der ursprünglich geistigen Impulse. Schon in den fünfziger Jahren pendeln dann diese Gegensätze in das seit der Ära Bismarcks traditionelle Spannungsfeld zwischen Geist und Macht ein, wobei die Spannungen eben darum fast unerträglich wurden, weil es sich um einen neuen Geist handelte, der seine Entfaltung der neuen Macht verdankte, und um eine neue Macht, deren Quellen in jenem neuen Geist lagen. Hier waren die Keime künftiger Konflikte verborgen, die in den späten sechziger Jahren die Literatur an den Rand eines ganz anders gearteten Ruins führten.

Um die Situation des Jahres 1945 «apokalyptisch» zu sehen, bedurfte es keiner literarischen Vermittlung. Zwar förderte die Nachkriegsliteratur eine derartige Interpretation der Wirklichkeit, hob aber damit nur ins allgemeine Bewußtsein, was jedem, der die Zeit erfahren hatte, ohnehin vor Augen stand. Fast alle größeren Städte waren zerstört, in einigen Fällen wie Dresden und Würzburg so gut wie vernichtet. Die riesigen Trümmerfelder suggerierten tagtäglich eine unabwendbar endzeitliche Situation. Das war in gesteigertem Maße dort der Fall, wo die Vernichtung ohne militärische Notwendigkeit kurz vor Kriegsende erfolgte. Die alliierten Luftflotten erschienen

als Werkzeuge eines göttlichen Strafgerichts. Der Zerschlagung der Städte als Zentren des politischen und sozialen Lebens entsprach die Zerschlagung der politischen und sozialen Strukturen. Das Deutsche Reich, dessen territorialer Bestand in den letzten Kriegsmonaten ohnehin rapide geschrumpft war, hörte auf zu existieren. Die Aufteilung des verbliebenen Territoriums in vier Besatzungszonen kam einer totalen Destruierung des staatlichen Lebens gleich. Auf kommunaler Ebene gab es zwar Rudimente politischer Tätigkeit, insgesamt gesehen jedoch konzentrierte sich die Existenz jedes Einzelnen auf den familiären Bezirk. Die Familie bestand, im geradezu frühgeschichtlichen Sinne der Sippe, ihre Zerreißprobe. Sie blieb das einzig Faßbare und Verläßliche im Vakuum der ersten Nachkriegsjahre. Das wirtschaftliche Leben schrumpfte auf ein Minimum zusammen, was den Realien- und Naturalienhandel jenseits der gängigen Währung zu einer heimlichen Blüte brachte. Auch hier bewährten sich frühgeschichtliche Formen des zwischenmenschlichen Verkehrs.

Das Vakuum endete mit der Einführung neuer, tragfähiger ökonomischer und politischer Strukturen in den Jahren 1948 und 1949. Für den Aufbau, der nun begann, war dreierlei wichtig. Erstens waren die Trümmer nicht kurzfristig zu beseitigen. Es folgte eine außerordentlich lange Phase des Übergangs vom Chaos zur Ordnung. Zwar wurden die jedermann sichtbaren Folgen des Krieges allmählich isoliert und schließlich völlig beseitigt, doch waren sie, in isolierter Form, durch die gesamten fünfziger Jahre, ja noch durch die sechziger Jahre hindurch präsent und bildeten, das Gedächtnis aufstörend und stützend, Gegengewichte gegen ein allzu naives Vertrauen in die eigene Aufbauleistung. Vor allem die Literatur warf diese Gegengewichte in die Waagschale. Zweitens erwiesen sich auch hier Rückgriffe als nützlich, ja nötig. Die wiederaufgebauten Städte waren keine neuen Städte, sondern modernisierte Kopien der alten Städte. Auch für die politischen Strukturen galt das, wenn auch nicht in voller Schärfe. Drittens dominierten die Aufgaben vor den Personen. Diese Tendenz wurde verstärkt durch ein tiefgreifendes Mißtrauen gegen die Delegation von Macht an einen Einzelnen. Das war eine Folge der katastrophalen Erfahrungen mit dem Führerprinzip des Dritten Reiches. Die Katastrophe des Jahres 1945 war als eine kollektive Katastrophe empfunden worden. In ihrem Kielwasser hatte man das letztlich unlösbare Problem der Kollektivschuld mit einer Heftigkeit diskutiert, in deren selbstzerstörerischen Zügen sich gelegentlich geradezu Elemente der Selbstgefälligkeit bargen. Wie die Katastrophe war auch die Überwindung der Katastrophe ein kollektives Ereignis. Auch die Dichter der Jahre nach 1945 sprachen mit einer Leidenschaft wie nie zuvor einzig für das Kollektiv.

Die Politiker der ersten Stunde standen für das Kollektiv. Das wurde nach der Überführung der politischen Vorgänge auf Bundesebene im Jahre 1949 nicht anders; der Bund fungierte als Länderkollektiv. Der erste Bundeskanzler,

Konrad Adenauer, von Hause aus Kommunalpolitiker, wurde zur repräsentativen Vaterfigur einer ganzen Epoche. Darin war er nur mit Bismarck und Hindenburg zu vergleichen. Trotz der katastrophalen Niederlage war der Wunsch nach einer Leitfigur, an die man die eigenen Probleme, vor allem die unlösbaren, delegieren konnte, nicht erloschen. Die Probleme allerdings hatten sich gewandelt, die Ansprüche waren geringer, also realistischer geworden. Weltherrschaftsträume waren ausgeträumt; man wollte eine rein ökonomische Existenzmöglichkeit, nicht mehr. Daraus ergab sich, daß Politiker mit militärischen Ambitionen ausgespielt hatten. Adenauer war ein Zivilist reinsten Wassers und insistierte auf dieser Eigenschaft mit bemerkenswerter, oft schockierender Hartnäckigkeit. Das nicht zuletzt war die Basis seines Erfolgs. In der politischen Polemik der fünfziger Jahre ist die Ehrlichkeit dieser Haltung angezweifelt worden; nicht angezweifelt werden kann ihre außerordentliche Breitenwirkung. Die Vaterfigur bestätigte das Kollektiv in seiner selbstgesetzten Richtung, aber sie lenkte es nicht. Innenpolitik war verlängerte Kommunalpolitik, Außenpolitik verlängerte Innenpolitik. Innerhalb dieser Lineatur wurde Adenauer fast zwangsläufig zur beherrschenden Figur. Die Erfolge des Kollektivs erschienen damit als seine höchstpersönlichen Erfolge. In diesem Sinne darf Walter Ulbricht uneingeschränkt in Analogie zu Konrad Adenauer gesehen werden.

Hinzu kommt, daß Adenauer in der Bundesrepublik Deutschland keinen gleichwertigen Gegenspieler, das heißt: keinen Konkurrenten in der Identifikation der Person mit dem Kollektiv besaß. Der Führer der Sozialdemokraten, Kurt Schumacher, starb zu früh, als daß sich eine echte Konkurrenz hätte entwickeln können. Auch zeigte sich bereits zu Lebzeiten Schumachers, daß eine sehr ausgeprägte militante Komponente seines Wesens seiner Wirkung im Wege stand. Ferner verprellte das Beharren Schumachers auf nationalen Fragen viele Zeitgenossen. Nach den bitteren Erfahrungen mit einem überzüchteten und irregeleiteten Nationalismus vertraute man eher dem Manne, der jeglichen Nationalismus als Komponente der deutschen Politik radikal ausklammerte, eben Adenauer. Auch der erste Bundespräsident, Theodor Heuss, war kein echter Gegenspieler Adenauers. Seine Wahl stellte einen Versuch dar, «gute» Traditionen der Vergangenheit, insbesondere liberale, auf die Gegenwart zu übertragen. Das war ein politischer Rückgriff analog zu den Rückgriffen, die die Literatur vollzog, um an die Epoche vor 1933 wieder anknüpfen zu können. Selber ein Autor von Rang, wurde Heuss als Vollstrecker einer Aussöhnung von Macht und Geist verstanden. Nur war dieser Versuch nicht, wie in den zwanziger Jahren die Gründung der «Sektion für Dichtkunst», von den progressiven politischen Kräften Preußens getragen; Heuss war ein Repräsentant des Südwestens. Das förderte dann paradoxerweise die neuerliche Polarisierung von Geist und Macht.

Was seit der Reichsgründung im Jahre 1871 in Berlin zentriert war, fiel in der Bundesrepublik in zwei Zentren auseinander: Politik wurde in Bonn «gemacht», Literatur in München, gelegentlich auch in Stuttgart, Frankfurt oder Hamburg, selten noch in Berlin. Die Literatur scherte aus dem politischen Zentrum aus, oder anders gewendet: siedelte sich dort gar nicht erst an. Im Gegensatz zur Politik kam damit die Literatur aus regionaler Befangenheit nicht heraus. Während die Literatur in früheren Epochen ihre überregionale Geistigkeit gegen die Begrenztheit jeder Art von Politik aus dem gleichen Zentrum heraus auszusprechen und auszuspielen vermochte, blieb sie in den fünfziger und noch in den sechziger Jahren in Sonderbereichen befangen und wurde rasch von der Politik überholt. Paradoxerweise bezichtigte dabei die Literatur die Politik, jene falschen Positionen einzunehmen, die sie selber bezogen hatte. So bleiben die Lobsprüche auf Heuss als einen Repräsentanten des Geistes ebenso wirkungslos wie die permanenten Attacken gegen Adenauer als den Vertreter einer geistfeindlichen Haltung. Weder der Rückgriff auf Vergangenes noch das rückhaltlose Sichausliefern an Gegenwärtiges führte, sei es im Akt der Zustimmung, sei es im Akt der Ablehnung, weiter. Daraus resultierte gegen Ende der Ära Adenauers eine außerordentliche Verhärtung der Fronten zwischen Literatur und Politik. Politische Entfaltung wurde schließlich mit wirtschaftlicher Entwicklung gleichgesetzt. Es war nur konsequent, daß ein Wirtschaftsminister, Ludwig Erhard, Adenauers Nachfolger als Bundeskanzler wurde. Auch das stellte eine Bestätigung kollektiver Wünsche im personellen Bereich dar. Erst als sich der neue Bundeskanzler als Vaterfigur nicht bewährte, setzte Unruhe ein. Mit der Person zerfiel die Struktur. Die Zeit einer geistfernen, ja geistfremden Politik war zu Ende.

Für die Literatur gilt, auf der anderen Seite der Frontlinie, Entsprechendes. Auch sie hatte sich in wachsendem Maße isoliert und verhärtet. Schon das Engagement der ersten Nachkriegsjahre war eher allgemein moralischer als spezifisch politischer Natur gewesen. Das konnte in der emotional-kritischen Rückwendung auf die Zeit des Dritten Reiches gar nicht anders sein. Es ging der deutschen Nachkriegsliteratur – dafür liefern Lyrik, Drama und Roman zahlreiche Beispiele – nicht um eine politische Analyse der begangenen Irrtümer und Verbrechen, sondern um deren generelle Verurteilung aus einer übermächtigen Empörung heraus, die häufig den Richtenden in das vernichtende Urteil mit einschloß. Noch der gesellschaftskritische Roman der fünfziger Jahre hat weit eher richtenden als analytischen Charakter. Politische Argumentation fehlte fast völlig. Darüber können auch die gegenteiligen Proklamationen der «Gruppe 47» nicht hinwegtäuschen, liegen sie doch auf der Linie des anfänglichen moralischen Engagements. Die übrigen literarischen Gruppenbildungen förderten eine sich primär, oft ausschließlich als Kunst verstehende Literatur. Diese Entwicklung bestimmte noch die sechziger Jahre,

bis mit dem Zusammenbruch der tragenden Struktur auch literarisch ein radikaler Wandel einsetzte. Die Zeit einer politikfernen, ja politikfremden Literatur war zu Ende. Das Verhältnis zwischen Literatur und Politik mußte neu bestimmt werden. Das galt für die Bundesrepublik Deutschland. In der Deutschen Demokratischen Republik war es anders: dort ergaben sich die Probleme nicht aus einer wachsenden Entfremdung zwischen Literatur und Politik, sondern aus deren zu früher – und zu früh als erfolgreich akklamierter – Annäherung.

Diesen Unterschied muß man berücksichtigen, will man die gesamtdeutsche Situation richtig einschätzen. Es verbietet sich, die offiziellen Versionen des Literaturverständnisse in West und Ost zu übernehmen, die jeweils eine Komponente rücksichtslos in den Vordergrund spielen. Die in der Bundesrepublik Deutschland vertretene Meinung, nur in ihr gebe es eine echte Literatur, weil sich hier die Politik jeder Einflußnahme enthalte und die Literatur ihren eigenen Gesetzen kompromißlos folgen könne, ist ebenso einseitig und infolgedessen falsch wie die seitens der Deutschen Demokratischen Republik verfochtene Anschauung, nur in ihr könne im ständigen Wechselspiel mit den politischen Kräften des Tages eine lebendige Literatur gedeihen. Die westliche Meinung übersieht die Gleichgewichtsstörungen, die sich durch das politische Vakuum ergeben, die östliche Meinung überspielt, daß ein durch planmäßige Lenkung erzieltes Gleichgewicht nichts über das tatsächliche Kräfteverhältnis aussagt. Weil paradoxerweise die westdeutsche Literatur keine tragfähige ästhetische und die ostdeutsche Literatur keine tragfähige politische Basis hat, ergibt sich der ebenfalls paradoxe Tatbestand, daß die bedeutenden literarischen Leistungen gerade auf dem Sektor verbindlich sind, der von der jeweiligen Seite offiziell als unverbindlich deklariert worden ist. Die Werke, an denen dieser paradoxe Tatbestand ablesbar ist, ähneln sich begreiflicherweise, da sie als Dreh- und Wendepunkte fungieren. Im skizzierten Sinne ist beispielsweise Günter Grass ein bedeutender politischer Schriftsteller, Uwe Johnson dagegen ein bedeutender Stilkünstler.

Die Spannungen zwischen West und Ost dürfen nicht isoliert gesehen werden. Auch genügt es nicht, auf die Unterschiede in der gesellschaftlichen Struktur zu verweisen. In der apokalyptischen Situation der Jahre nach 1945 waren beide Teile Deutschlands ungetrennt. Erst die Konstituierung zweier Staaten führte einen Wandel der ursprünglich einheitlichen Atmosphäre herbei. Der Verlauf der allmählichen Reduktion und Isolierung der apokalyptischen Elemente allerdings war in West und Ost gleich. Der Westen hatte vor dem Osten lediglich das raschere Tempo voraus. Das will jedoch angesichts der Spannungen, die sich innerhalb beider Systeme ergaben, wenig besagen. Die Spannungen bildeten sich zwischen Theorie und Praxis. In der Bundesrepublik Deutschland vertraute man auf die Praxis und verwendete kaum

Zeit auf theoretische Begründungen oder gar Rechtfertigungen des eigenen Tuns. Die Theorie hinkte hinter der Praxis her. In der Deutschen Demokratischen Republik versteifte man sich auf die Theorie und konnte dabei nicht verhindern, daß die praktischen Erfolge in wachsendem Maße hinter den theoretischen Erwägungen zurückblieben. Dabei warf man der jeweils anderen Seite gerade das vor, was ihre Stärke war. Die Resultate widersprachen den Zielsetzungen: die Deutsche Demokratische Republik entwickelte sich, entgegen den eigenen Beteuerungen, zu einer Klassen- oder zumindest Kastengesellschaft, die Bundesrepublik Deutschland wurde, entgegen ihren spezifischen Bedingungen, zu einer klassenlosen, geradezu amorphen Gesellschaft. Dadurch erscheint das Insistieren auf sozialen Problemen häufig als reine Spiegelfechterei. Es macht die Problematik der deutschen Nachkriegsliteratur aus, daß sie gelegentlich nichts weiter gewesen ist als eine Spiegelung dieser Spiegelfechterei.

Auch im Verhältnis beider deutscher Staaten zu ihrer politischen Vergangenheit zeigen sich eher Übereinstimmungen als Abweichungen. Beide Staaten setzen sich als demokratisch aufs schärfste von der «faschistischen» Vergangenheit Deutschlands zwischen 1933 und 1945 ab. Die Literatur tönt dieses Selbstverständnis nach, ohne es ernstlich in Frage zu stellen, insbesondere was die einhellige Denunziation des Dritten Reiches betrifft. Statt dessen bezichtigt jede Seite die andere, mit eben dieser Vergangenheit nicht gebrochen zu haben, im Kern auch noch zum gegenwärtigen Zeitpunkt «faschistisch» zu sein. Dabei werden nun wiederum gerade jene Fakten des öffentlichen Lebens attackiert, die im jeweiligen Selbstverständnis in positiver Beleuchtung stehen. Die Folge ist eine beliebige Vertauschbarkeit des politischen Vokabulars. Das muß, wie hier am Rande vermerkt sei, mit der sich allmählich abzeichnenden Spaltung der deutschen Sprache in zwei Sondersprachen zusammen gesehen werden. Selbst das «neutrale» Deutsch der Schweiz und Österreichs wird dadurch in eine Sonderentwicklung hineingedrängt. Die literarischen Folgen dieser Spaltungsprozesse sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht abzusehen.

Atmosphärisch ist die Epoche nach 1945 von den Wandlungen bestimmt, die das Bild der Städte durchmachte. Dabei sind verschiedene Stufen zu erkennen, zwischen denen die Übergänge fließen. Von der ersten Stufe war bereits die Rede. Die Stadt, weitgehend zerstört, erschien als apokalyptische Landschaft. Ihre Funktion, bewohnbar zu sein, war ins Gegenteil verkehrt. Sie war der Ort der Unbehausten, der ortlose Ort. Das im Alltag Erfahrene ließ sich ohne Mühe auf das existentielle Selbstverständnis übertragen. Vergleiche mit dem Totenreich oder einer Mondlandschaft sind angesichts der Trümmerfelder literarisch an der Tagesordnung. Die Ruinenwelt steht nicht etwa für eine schönere Vergangenheit, die verfallen ist, aber durch beseelte Imagination wie-

der zum Leben erweckt werden kann; es hat vielmehr den Anschein, als ob nun das Tote ein für allemal tot sei. Damit wird eine apokalyptische Auslegung der Situation geradezu zum besänftigenden Faktor, ermöglicht sie es doch, sich im Toten lebendig einzurichten. Die um die Wende zu den fünfziger Jahren einsetzende lebhafte Bautätigkeit schuf atmosphärisch zunächst nicht den Wandel, den man hätte erwarten können. In den Trümmerfeldern entstanden kleinbürgerliche Idyllen, die einerseits einen irritierenden Kontrast zu den verbleibenden Ruinen darstellten, andererseits aber deren Leblosigkeit nicht wirklich aufzuheben vermochten, da ihnen etwas Termitenhaftes, also Nichtmenschliches, anhaftete. Spannungen zwischen Apokalyptik und Idyllik begegnen wir in der deutschen Literatur nach 1945 auf Schritt und Tritt.

Als eine großzügigere Bauweise möglich wird, bedient man sich erneut der Rückgriffe. Der Bauhausstil kommt, original und in seinen verschiedenen Verzweigungen, zu einer späten Blüte. Auch architektonisch war der Nachholbedarf groß. Der Monumentalstil des Dritten Reiches war kein Äquivalent für den Bauhausstil gewesen. Die Auslieferung an eine politische Ideologie, die unter allen Umständen und Kosten für die Nachwelt bauen wollte, hatte den funktionalen Kern der Architektur total zerstört. Auch war in der apokalyptischen Phase jeder Anspruch an die Nachwelt ausgelöscht worden, und zwar unabhängig davon, ob die Repräsentativbauten des Dritten Reiches den Krieg überdauert hatten oder nicht. Denn gerade das Unversehrte war tot, oder anders gewendet: es dokumentierte, daß es nie lebendig gewesen war. Jetzt versuchte man Monumentalität und Funktionalität zu versöhnen. Niemand wird behaupten wollen, daß das gelang. Eine Reduktion der «falschen» Monumentalität ist zwar festzustellen, doch verfiel man von einem Extrem ins andere. An die Stelle der ideologischen Überlastung trat eine ideologische Leere, die der Architektur ebenfalls nicht bekam. Epochale Akzente wurden erst spät durch technische Zweckbauten, beispielsweise Fernsehtürme, gesetzt. Auch geht die architektonische Führung schließlich an Straßenbauer und Städteplaner über. Sobald die Unbehaustheit der ersten Nachkriegsphase überwunden ist, wandelt sich die Einstellung zum Behaustsein. Die mobile Behausung in Form des Automobils ergänzt und übersteigert die starre Behausung. Visionen der Futuristen werden Wirklichkeit. Die moderne Stadt ist in permanenter Bewegung. Die Spannung zwischen starrer Monumentalarchitektur und hypertrophierter Verkehrsbewegung bestimmt spätestens seit den sechziger Jahren die gesamte Atmosphäre. Das aber sind planetarische Zusammenhänge, deren Deutung der Literatur noch nicht gelang.

Richten wir den Blick auf die Künste insgesamt, so ist bei der bildenden Kunst der Einschnitt des Jahres 1945 am stärksten zu spüren. Das liegt zunächst einmal daran, daß zwischen 1933 und 1945 die Eingriffe in die bildende Kunst spürbarer – optisch offenkundiger – waren als die Eingriffe in die Litera-

tur. Mit der offiziell geförderten Kunst des Dritten Reiches kann und will die neue Kunst nichts zu tun haben. Sie setzt sich, alles Politische negierend, als abstrakte Kunst. Das aber ist entschieden mehr als einer der nach 1945 gängigen Rückgriffe. Als die Kunstentwicklung 1933 jäh unterbrochen wurde, dominierten in Deutschland ja keineswegs die Abstrakten, sondern die Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Nach 1945 aber griff man ohne vermittelnde Umwege direkt die Kunstformen auf, die zwischenzeitlich außerhalb Deutschlands ausgebildet worden waren. Surrealistische Versuche wurden dabei als integrierender Bestandteil der abstrakten Kunst verstanden. Was in der Literatur nur am Rande oder erst mit einer Verspätung von fast einem Jahrzehnt zum Tragen kam: eine formal determinierte Kunstübung fanatisch experimentellen Gepräges, dominierte in der bildenden Kunst von der «Stunde Null» an. Die Malerei nutzte die Chance, die der materielle Zusammenbruch bot, in Form eines grundsätzlichen Verzichts auf alle materiell-thematischen Vorwände. Farbe und Form jenseits thematischer Bedingungen waren Grundelemente, denen der Zusammenbruch nichts hatte anhaben können. Das pure Hantieren mit ihnen war Rechtfertigung in sich selber und bedurfte nicht der theologischen und moralischen Verbrämungen, auf welche die Literatur nicht glaubte verzichten zu können. Den Anschluß an die internationale Entwicklung jedenfalls fand die bildende Kunst rascher als die Literatur. Dafür stehen Namen wie Willi Baumeister, Richard Oelze, Fritz Winter oder Emil Schumacher.

Allerdings verläuft im Bereich der bildenden Kunst die Entwicklung in West und Ost sehr verschieden. Setzt der Westen gegen die naiv-hinterhältig politisierte Kunst des Dritten Reiches eine Kunst, die auf Aussagen jeder Art verzichtet, auch, ja gerade auf politische, so nimmt im Osten die Politik die Kunst erneut in Pflicht. Im sozialistischen Realismus entsteht das äußerste Gegenbild zur abstrakten Kunst. Daran haben gerade die Verfechter des sozialistischen Realismus in permanenter Polemik keinerlei Zweifel gelassen. Zugleich aber versteht sich der sozialistische Realismus als äußerstes Gegenbild zur offiziellen faschistischen Kunst. Das ist nur möglich durch Verabsolutierung der inhaltlichen Komponente. In der spezifischen Malweise, eben in einem jedermann verständlichen «Realismus», sind die Künste aus den feindlichen politischen Lagern einander zum Verwechseln ähnlich. Lediglich eine gewisse, in die Pathetik eingemischte Nüchternheit unterscheidet den sozialistischen Realismus relativ vorteilhaft vom faschistischen Realismus, der eine Verunklärung der Pathetik durch übersteigerte Gefühlsträchtigkeit liebte. Auch setzt sich der platte Pessimismus des faschistischen Realismus, der insbesondere in Kriegsbildern, allem aufgetragenen sieghaften Heroismus zum Trotz, ins Auge springt, gegen den platten Optimismus des sozialistischen Realismus ab, der in erster Linie die Bilder arbeitender Menschen oder Menschengruppen prägte. In der Plattheit stellt sich aber sogleich wieder die untergründige Verbindung

her. Bei gleichen Zielsetzungen war übrigens die Literatur in der Deutschen Demokratischen Republik gegenüber der bildenden Kunst in einer weitaus günstigeren Position, und zwar einfach durch die der Sprache grundsätzlich innewohnende Doppeldeutigkeit. Literaturprodukte lassen sich, ob mit oder ohne Willen des Autors, gegen den Strich lesen: das Platte kann dadurch eine unerwartete Tiefendimension gewinnen.

Die Literatur ist in der Epoche nach 1945 enger und vielfältiger in die skizzierten Lebens- und Kunstbezüge verflochten, als dies in früheren Epochen der Fall war. Das heißt nicht, daß die Wechselbeziehungen zuvor weniger intensiv waren, sondern nur, daß jetzt Literatur als Literatur eine geringere Rolle spielt, daß eine stärkere Integration der Literatur festzustellen ist. Selbst wer diese Integration anzweifelt, wird zugeben müssen, daß die Literatur als epochemachender Faktor nicht mehr dominiert. Das literarische Leben ist lebhaft, oft hektisch, aber ein Schwund an Substanz kann nicht übersehen werden. Viele der bedeutendsten literarischen Leistungen, die die Zeit nach 1945 aufzuweisen hat, stammen von Autoren, die schon vor 1945 ihren gesicherten Platz in der deutschen Literatur hatten. Das Spätwerk von Thomas Mann, Hermann Hesse, Rudolf Kassner, Gottfried Benn, Ernst Jünger spricht für sich. Auch die Spätwirkung von Bertolt Brecht gehört in diesen Zusammenhang. Diese Leistungen drängen das Gros der Literatur nach 1945 in den Hintergrund, das heißt: in eine Reihe mit zahlreichen anderen, nichtliterarischen Spiegelungen der zeitgenössischen Existenz. Immer häufiger kommt Literatur zu bloßer Dokumentation herunter. Das geht weit über die Verwendung von Literatur als Gebrauchsliteratur hinaus, wie sie in den zwanziger Jahren gängig wurde; das hat auch nichts mit propagandistischer Verwertung von Literatur zu tun, wie sie in den dreißiger Jahren in den feindlichen politischen Lagern erfolgte – denn in beiden Fällen war das Umfunktionieren ja nur möglich, weil der grundlegende Rang der Literatur keinerlei Abstriche erfuhr. Nach 1945 aber wurde das Literaturbewußtsein überhaupt allmählich abgebaut und durch ein Wunschdenken, das dauernd ins Politische ausuferte, substituiert. Das zeigt sich gerade dort, wo man sich in einer Gegenposition zur Politik zu befinden glaubt. In diesem Sinne ist das Werk Heinrich Bölls in einem Ausmaße ein literarisches Äquivalent zur Ära Adenauers, wie es der Autor mit Leidenschaft in Abrede stellen würde und auch gestellt hat. Es muß nach den Zusammenhängen zwischen Aufbau und Abbau gefragt werden.

Unmittelbar nach 1945 war die Literatur eine Stimme unter anderen. Die brennenden Fragen der Zeit erlaubten es nicht, zwischen Literatur einerseits, Philosophie, Theologie, Publizistik andererseits zu unterscheiden. Es ging einzig und allein um die Auseinandersetzung mit einer katastrophalen, apokalyptischen Situation. Die verschiedenen Möglichkeiten der Auseinandersetzung waren medial, veränderten aber nirgends die Essenz der zur Erörterung ste-

henden Probleme. Es ist kein Zufall, daß die ersten Zeitschriften, die nach 1945 ins Leben gerufen wurden, «gemischte» Zeitschriften waren. In Titeln wie *Die Wandlung*, *Die Sammlung* oder *Der Ruf* wurde bereits die Zielsetzung ausgesprochen: eine Überwindung des Nullpunkts herbeizuführen, sei es mit philosophischen, sei es mit theologischen, sei es mit publizistischen Mitteln. Die im totalen Zusammenbruch neugewonnene Freiheit wurde nirgends zu literarischen Experimenten genutzt. Nicht einmal die Möglichkeit derartiger Experimente wurde diskutiert. Totales Engagement war das Gebot der Stunde. Die Totalität des Engagements verhinderte, daß es in primär politischem Sinne verstanden werden konnte. Selbstverständlich war die politische Komponente stark, aber sie war doch nur eine unter anderen, war in diese eingebettet, von diesen absorbiert. Wer im Rückblick die Frage- und Problemstellungen der Jahre nach 1945 als außerordentlich verschwommen empfindet, vergißt, daß eben darin ihre eigentümliche Realitätsbezogenheit lag.

Natürlich gab es auch handfeste ökonomische Probleme für die Literatur. Mit der Publikation literarischer Produkte allein war für die Autoren wenig zu verdienen. Vor der Währungsreform zwar wurden die Werke, die angenommen waren, in relativ hoher Auflage gedruckt. Das hing mit der Lizenzierung und Papierzuteilung seitens der Besatzungsmächte zusammen. Aber das Honorar hatte keine reale Kaufkraft. Nach der Währungsreform waren die Verleger zu schärferer Kalkulation gezwungen. Die Zahl der publizierten Titel stieg beträchtlich, zumal Lizenzierung und Papierzuteilung bald entfielen, aber mit dem Steigen der Titelzahl fiel die Auflagenhöhe. Auch hatte die Verfestigung des Geldwertes zur Folge, daß Literatur sparsamer gekauft wurde. Hier nun sprang der Rundfunk mäzenatisch ein. Ihm ist der Aufbau des literarischen Lebens nach dem Zweiten Weltkrieg in der Hauptsache zu danken. Das wertet die Leistung der Verleger nicht ab. Während diese aber mit Risiken rechnen mußten, arbeitete der Rundfunk als öffentliche Anstalt absolut risikolos. Er konnte die von ihm akzeptierte Literatur in jedem Falle «absetzen». Diese besondere Situation förderte das Hörspiel, das es schon seit den späten zwanziger Jahren gab, das aber erst jetzt in den Rang einer allgemein akzeptierten Literaturgattung aufrückte. Es hatte, in jedem der angedeuteten Bezugsfelder, den Charakter einer «Stimme». Es führte die deutsche Nachkriegsliteratur aus der ersten Phase bruchlos in die fünfziger Jahre, die zweite Phase, hinein. Als bahnbrechende Leistung darf *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert gelten, ein Hörspiel, das auch die Medien Theater und Film eroberte; die künstlerische Innovation erfolgte durch Günter Eich. Aus einem doppelten Zwang: dem existentiellen, «Stimmen» eines Kollektivs artikulieren zu müssen, und dem ökonomischen, «Stimmen» für den Rundfunk produzieren zu müssen, spielte sich die Literatur frei, indem sie eine neue Gattung konstituierte, die nicht nur Züge der tradierten Gattungen zusammenfaßte und

rücksichtslos nutzte, sondern in der Folgezeit auch auf die anderen Gattungen, Lyrik, Drama, Erzählung und Essay, vielfältig und intensiv zurückwirkte.

Schließlich muß der Einfluß der Politik auf die bundesdeutsche, also politikferne Literatur gestreift werden. Er ist doppelter Art. Je stärker das neu erwachende politische Leben entscheidende Kräfte an sich zieht, ja absorbiert, desto mehr ist die Literatur geneigt, sich abzusetzen, um dann aus dieser Distanz heraus entweder Zustimmung oder, weitaus häufiger, Ablehnung zu artikulieren. Das fruchtbare «Chaos» der Jahre nach 1945, das durchaus eine Zeit kritischer Selbstbesinnung war, spaltet sich auf, ordnet sich, meist herkömmlichen Mustern entsprechend, neu. Das permanente, schwer entwirrbare Ineinander aller Bestrebungen, aller Bereiche endet. Die Literatur reflektiert wieder auf sich selber. Der entscheidende Ansatz erfolgte bereits 1947. In diesem Jahre konstituierte sich auf Initiative von Hans Werner Richter die «Gruppe 47» als lockerer Verband von Schriftstellern. Durch unermüdliche wechselseitige Kritik und Selbstkritik wollte man eine Wirkungssteigerung der Literatur und damit eine Neubestimmung des literarischen Engagements erreichen. Dabei flossen politische Argumente mit ein, doch war, was gern übersehen wird, die gleichsam handwerkliche Literaturgesinnung das vornehmste Element dieses Engagements. Jedenfalls hielt in der «Gruppe 47» die «Literarisierung» des Engagements dessen «Politisierung» die Waage.

Darum setzte sich der Autorenkreis der «Gruppe 47» auch nicht streng von den Autoren ab, die seit 1954 Beiträger der von Walter Höllerer ins Leben gerufenen Zeitschrift *Akzente* waren. In den *Akzenten* zeichnete sich eine allmählich wachsende Neigung zum literarischen Experiment ab. Zehn Jahre nach der «Stunde Null» verwundert das nicht. Insgesamt jedoch blieb das Experiment ebenso im Schlagschatten der Zeitgeschichte, wie das politische Engagement von literarischen Erwägungen modifiziert wurde. Die deutsche Literatur steuerte jahrelang einen mittleren Kurs. Man darf das durchaus in Analogie zu der rein pragmatischen, situationsgezeugten und jederzeit anpassungsbereiten Politik jener Phase sehen. Im Akt der Anpassung jedoch konnte die Literatur am allerwenigsten ihre führende Rolle wiedergewinnen, die sie 1945 restlos verspielt hatte. Erst um die Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren wurden Konsequenzen gezogen. Das Werk eines in seiner Unbeirrbarkeit großen Einzelgängers, Günter Grass, sowie die ersten Manifestationen einer konkreten Kunst, in welcher Elemente der Schriftkunst und der Bildkunst zusammenschmelzen, markieren die Zeitschwelle. Erst von da an gibt es, nach einer Phase der totalen Auslieferung und des halben Aufbegehrens, eine moderne Literatur im engsten und radikalsten Sinne des Wortes. Was in den Jahren seit 1967 an politischen Impulsen hinzutrat und sich als totales Aufbegehren gab, ist demgegenüber, jedenfalls in literarhistorischer Sicht, lediglich ein Rückgriff auf die Situation des Jahres 1945.

ZWEITES KAPITEL

Lyrik

Es gehört zu den Besonderheiten der deutschen Literatur nach 1945, daß in ihr die Lyrik eine beherrschende Rolle spielt. Nur im expressionistischen Jahrzehnt stand sie ebenso stark im Vordergrund des Interesses. Das hat hier wie dort leicht einsehbare Gründe. Eine Krisenzeit sucht unmittelbaren, spontanen Ausdruck ihrer Erfahrungen und Probleme. Die Lyrik vermag diese am ehesten zu artikulieren. Für die Epoche nach 1945 kamen die schwierigen Lebensbedingungen hinzu. Die Voraussetzungen für das Verfertigen umfangreicher literarischer Produkte, etwa von Romanen, waren anfangs nirgends gegeben. Weder waren die Autoren in der Lage, sich langfristig einer literarischen Arbeit zu widmen, noch stand das Material bereit, derartige Arbeiten überhaupt zu publizieren. Die unabweisbaren Forderungen des Tages dominierten. Lediglich die Lyrik ließ sich mit ihnen in einen gewissen Einklang bringen, vermochte sie doch einerseits die Nöte des Alltags auf allgemeiner Ebene zu formulieren und andererseits in den Publikationsorganen der ersten Stunde, Zeitungen und Zeitschriften, jederzeit ihren Platz zu finden. Auch als die Buchproduktion allmählich wieder anlief, stand es günstig um die Lyrik. Gedichtbände waren meist schmal und kleinformatig, brauchten also wenig Papier, waren aber auch fast immer politisch unverdächtig und passierten infolgedessen mühelos die nicht allzu strenge Zensur der Besatzungsmächte.

Paradoxerweise wirkten sich die katastrophalen Zeitverhältnisse nicht nur auf die Produktion, sondern auch auf die Rezeption von Lyrik günstig aus. Wie der Dichter gerade noch die Kraft aufbrachte, innerhalb einer total zertrümmerten Welt ein Gedicht zu schreiben, so der Leser die Kraft, dieses Gedicht zu konsumieren. Dabei war das Gedicht oftmals eine Art von geistigem Substitut für nicht vorhandene reale Nahrung. Der Konsumcharakter entbehrte also nicht einer höheren Notwendigkeit. An den literarischen Prozessen der Zeit nach 1945 fallen die Heftigkeit und die Kurzatmigkeit auf, mit denen sie abliefen. So realitätsfern, ja realitätsleer viele Gedichte dieser Epoche auch anmuten: stets ging es ihnen um Bewältigung einer übermächtigen Realität. In diesem Gebundensein und Ausgeliefertsein an die Realität ging die deutsche Lyrik nach 1945 noch über die Lyrik des Expressionismus hinaus. Der Zusammenbruch von 1945 war eindeutiger und umfassender als der von 1918, der in der lyrischen Geste noch in einen Sieg umfunktioniert werden konnte. Auch konnte man 1945 nicht mehr, wie noch 1918, an literarische Traditionen anknüpfen.

Das lyrische Gedicht reflektierte die jeweilige Zeitsituation punktuell. Die Bündelung des Punktuellen erfolgte in Anthologien. Für die Zeit nach 1945 liegen mehrere Anthologien vor, in denen durch eine derartige Bündelung Atmosphäre und Tendenz der Epoche unübertrefflich zum Ausdruck gelangen, wie dies ähnlich schon bei den Anthologien am Ende des expressionistischen Jahrzehnts der Fall war. 1946 erscheint, herausgegeben von Gunter Groll, *De Profundis*. In dieser ersten repräsentativen lyrischen Anthologie werden zunächst einmal Gedichte aus dem politischen Untergrund der Jahre 1933 bis 1945 an die Öffentlichkeit gebracht; hinzu kommen Gedichte, in denen der Zusammenbruch des Jahres 1945 das Thema ist. Die Verse handeln, unabhängig von Substanz oder Qualität, nur von einem: dem Menschen in der Katastrophe, in der Tiefe des Leids. Das ist durchweg politisch determiniert, weist aber auch, selbst in den parteipolitisch eingefärbten Gedichten, über diesen Bereich hinaus. Leiden ist nicht nur historisch-politisch gemeint, es erscheint, im Medium der gegenwärtigen Katastrophe, als Menschenlos schlechthin. Die religiöse Komponente ist stark und überwuchert häufig den zeitgeschichtlichen Kern. Der in und an der Geschichte leidende Mensch trägt die Züge Hiobs. Dadurch gewinnt das Leiden des Einzelnen stellvertretende Kraft. Als Ausdruck dieses stellvertretenden Leidens darf noch das schwächste Gedicht der Anthologie humane Würde für sich in Anspruch nehmen, zumal die Wortwerdung des Leids – als Ruf aus der Tiefe – nicht Ausweichen vor diesem Leid, sondern gefaßtes Aufsichnehmen desselben bedeutet. Darin wird zugleich die Möglichkeit einer Überwindung dieses Leids signalisiert.

Ein Jahrzehnt später, 1956, ediert Walter Höllerer die lyrische Anthologie *Transit*, die auf den ersten Blick eine radikale Gegenposition zu *De Profundis* zu markieren scheint. Nur wenige Beiträger der frühen Anthologie sind in ihr überhaupt noch vertreten. Zwischenzeitlich hatten Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp in ihrer Anthologie *Ergriffenes Dasein* (1953) die deutsche Lyrik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts neugedeutet im Doppelsinn von Ergreifen und Ergriffensein. *Transit* löst sich nachdrücklich von den gegenwartsgelieferten Stoffen. Der Dichter versteht sich nicht mehr primär als Klagender und Mahnender in einer Krisensituation. Er will wieder experimentieren, will über die stofflichen Gegebenheiten der Epoche hinaus, nachdem er sie durchschritten hat. In diesem doppelten Sinne versteht der Herausgeber den programmatischen Titel seiner Anthologie. Damit bezieht *Transit* strenggenommen keine Gegenposition zu der Stellung, die die Lyrik unmittelbar nach 1945 einnahm, sondern setzt einen permanenten Prozeß der Ablösung in Gang. Folge dieses Prozesses ist die große, bis in die siebziger Jahre hineinreichende Variabilität des lyrischen Stils. Die Ausprägung eines zeitspezifischen Stils allerdings, wie er dem expressionistischen Jahrzehnt gelang, erfolgte nicht.

Im ersten Heft der ersten Kulturzeitschrift von Rang, die nach 1945 ins Leben gerufen wurde, der von Dolf Sternberger herausgegebenen *Wandlung*, stand das programmatische Gedicht «Tabula rasa» von Hans Egon Holthusen. Wandlung: das bezog sich nicht nur auf den gewaltsamen äußeren Wandel, der einen hochorganisierten Staat zu weniger als einer Kolonie machte, das meinte vor allem einen inneren, geistigen Wandel, der gefordert wurde, um den äußeren Wandel sinnhaft aufzuheben. In «Tabula rasa» wurde darüber hinaus die Forderung nach der Setzung eines Endes und eines völlig neuen, «unerhörten» Anfangs erhoben. Der Ton, in dem diese Forderung vorgetragen wurde, war hochpathetisch. Aber es war nicht mehr das sich optimistisch gebende hohle Pathos der offiziellen Lyrik des Dritten Reiches, sondern, in radikalem, zeitgeschichtlich determinierten Schnitt, ein kritisches Pathos, formuliert im vollen Bewußtsein der hoffnungslosen Situation. Nur aus der Hoffnungslosigkeit konnte, umschlagend, Hoffnung gefiltert werden. Von dieser Grundspannung her ist die religiöse Bindung der Lyrik der ersten Nachkriegsjahre leicht einzusehen. Sie ist konfessionell neutral, bevorzugt allerdings – im verzweifelten Versuch, wenigstens auf diese Weise den Anschluß an verlorene Traditionen wiederzugewinnen – in der kultischen Haltung katholische, im Vokabular protestantische Elemente. Jüngstes Gericht und Auferstehung werden zu gängigen Strukturmustern. Der Zeitlage entsprechend überwiegen die apokalyptischen Züge.

Die apokalyptische Lyrik, die um 1945 im Bannkreis des totalen Zusammenbruchs entstand, gab sich je nach Temperament, Tendenz und Situation des Dichters als pathetische Anklage oder als elegische Klage. Fraglos dominierte der erste Typus, zu dem Holthusens «Tabula rasa» gezählt werden muß. Die apokalyptische Lyrik, umgangssprachlich-situationsbezogen als «Trümmerlyrik» etikettiert, zielte entweder in fanatischem Angriffswillen auf jede Form der Tyrannei, dabei vor krassesten Einbekenntnissen der eigenen Verschuldung nicht zurückschreckend, oder aber sie trauerte den Schätzen einer untergegangenen Welt nach, projizierte also das Heile, Unzerstörte in die Trümmer, in die Zerstörung hinein, dabei die Frage nach Schuld und möglicher Rechtfertigung nur am Rande stellend. Es verwundert nicht, daß gerade die älteren Dichter, als Überlebende, das Wort ergriffen. Repräsentative Beispiele sind Werner Bergengruens *Dies irae* (1945) und Hans Carossas *Abendländische Elegie* (1946). Beide Werke entstanden schon vor dem Zusammenbruch, verklammern also im nachhinein zwei kraß geschiedene Phasen. Bergengruen verkündet den Gerichtstag und fordert zur Buße auf. Der Dichter wird zum Propheten, dessen Prophezeiungen allerdings schon von der Realität überholt worden sind. Carossa sagt zwar dem Prophetenamte ab, doch ist auch seine Elegie von verkappten prophetischen Tönen durchsetzt. In beiden Fällen ist das lyrische Gedicht nicht so sehr Kunstgebilde als vielmehr politisch-morali-

sches Manifest. Der anklägerische Impetus wird durch die strenge Form gezügelt. Durch fanatische Formgebung glaubt man die neuen Inhalte um so überzeugender vermitteln zu können. Die Form ist gerade in den formstrengsten Gebilden nichts weiter als ein Mittel zum rücksichtslos verfolgten Zweck.

In dieser Situation kamen das Sonett und der Sonettzyklus überraschend zu neuen Ehren. «Das Sonett, gegen den Ungeist kreiert, wurde geradezu zu einer Modeform des Widerstandes», sagt Rudolf Hagelstange[3]. Die Form des Sonetts wog die Formlosigkeit der trostlosen Realität auf. Formstrenge Deskription des Chaos erschien als erster Schritt zu dessen Überwindung. Der Trümmerwelt wird die unzerstörbare Architektur des Sonetts entgegengesetzt. Auch zerstörte geistige Ordnungen werden, keimhaft, durch formstrenge Lyrik wiederhergestellt. Der Lyriker ist aktiver Humanist in einer inhumanen Zeit. Ein ergreifendes Zeugnis dafür sind die *Moabiter Sonette*, die Albrecht Haushofer, kein Dichter von Metier also, 1945 vor seiner Hinrichtung im Gefängnis schrieb. Der zum Tode Verurteilte hinterläßt Sonette als gültige Dokumente für die Unzerstörbarkeit von Geist und Freiheit. Das Sonett wird aber nicht nur als formales Gegengewicht genutzt; es bietet sich zugleich als eine Möglichkeit für rhetorisches Sprechen an, kommt also dem Hang zum Verfassen von Leitartikeln in lyrischer Verkleidung sehr weit entgegen. Im Sonettzyklus kann die Argumentation über einzelne Probleme hinaus auf die Problematik der Epoche insgesamt ausgedehnt werden. Die Architektur der strengen, ja starren Form wird durch die rhetorische Füllung in Bewegung gesetzt, verflüssigt. Es entstehen eigentümliche statisch-dynamische Mischformen. Durch das pure Faktum, *daß* lyrisch argumentiert wurde, war der Umschlag von der Hoffnungslosigkeit zur Hoffnung bereits vollzogen. Hagelstange schreibt von seinen eigenen Sonetten: «Ihr Thema war die Überwindung des zeitlichen Chaos durch Besinnung auf über- und außerzeitliche Kräfte des Menschen, und die Sonette boten sich an wie Quader, mit denen man bauen konnte[4].» Das Programm Hagelstanges war auch das Programm seiner Zeit- und Generationsgenossen.

Die wichtigsten Sonettsammlungen aus der Zeit des Zusammenbruchs sind drei weitgehend vor 1945 konzipierte und ausgeführte Zyklen: *Posaunenkonzert* (1947) von Wolf von Niebelschütz (1913–1960), *Venezianisches Credo* (1945) von Rudolf Hagelstange (geb. 1912) und *Klage um den Bruder* (1947) von Hans Egon Holthusen (geb. 1913). Das *Posaunenkonzert*, Teil einer symphonisch strukturierten größeren Sammlung *Sternen-Musik*, die 1951 erschien, ist ein Sonettzyklus strengster Observanz. Fünfzehn Sonette verzahnen sich dergestalt, daß jeweils die letzte Zeile eines Sonetts die erste Zeile des nächsten Sonetts bildet und das Schlußsonett, die sogenannte «Krone», in vollkommener Schlüssigkeit aus den vierzehn Anfangs- und Schlußzeilen der vorangehenden Sonette gefügt ist. Diese Zeilen sind, wie die

Sonette von Niebelschütz insgesamt, hochpathetischer Natur. Ihre Pathetik wird durch die leitmotivische Verwendung von «Großworten» verstärkt. Thema ist das Jüngste Gericht; die Zeitsituation, hier der im Rußlandfeldzug sich abzeichnende totale Zusammenbruch des Dritten Reiches, wird auf das Jüngste Gericht bezogen, ja mit diesem gleichgesetzt. Ein konventioneller symbolistischer Bildervorrat – Engel, Wolken, Posaunen – wird durch diese Gleichsetzung intensiviert und vermag Erschütterung auszulösen.

Das *Venezianische Credo* von Rudolf Hagelstange, die bekannteste und verbreitetste Gedichtsammlung der ersten Nachkriegsjahre überhaupt, hat mit dem *Posaunenkonzert* den hochpathetischen Stil gemeinsam, ja geht in der traditionellen Rückbindung noch darüber hinaus. Moralische Überzeugung schaltet mögliche literarische Skrupel aus: Hagelstanges Diktion ist an Schiller geschult. Insgesamt allerdings ist der Stil Hagelstanges, verglichen mit dem opaken Stil von Niebelschütz, konturierter, schärfer, präziser. Die Argumentation ist zügig, die Dynamik mitreißend. Wird bei Niebelschütz das Chaos der Epoche zu einem musik- und bildübersättigten Alptraum, so bei Hagelstange zur Folie für das Errichten neuer Maßstäbe, also zu mehr als bloßem Stoff. Holthusens *Klage um den Bruder* artikuliert demgegenüber stärker den persönlichen Schmerz. Dabei zeigt sich, daß die Konzentration auf den privaten Bezirk – die Sonette gelten dem in Rußland gefallenen Bruder des Dichters – die epochale Verbindlichkeit nicht mindert, sondern mehrt. Das Verhängnis der Epoche kommt in den subtilen, an Rilke geschulten Zeilen Holthusens überzeugender zum Ausdruck als in den allzu vollmundigen Strophen seiner Generationsgenossen. Holthusen markiert, Zeitlyriker, der er ist, sehr genau die Grenzen eben der Lyrik, der er sich verschrieben hat. Hier erstmals wird dem Lyriker der «Stunde Null» in der Auslieferung an die Zeit die Lösung von der Zeit möglich.

Holthusen hat die *Klage um den Bruder* 1949 in seinen ersten Gedichtband *Hier in der Zeit* aufgenommen. Dieser Band steht, über das rein Chronologische hinaus, unter dem Doppelaspekt von Auslieferung und Lösung. Nirgends – sieht man von Stephan Hermlins Balladen ab, von denen noch zu reden sein wird – ist die Zeit des Umbruchs verbindlicher im Netz der Worte eingefangen worden, nirgends aber auch streben diese Worte entschiedener zu einer nur ihnen eigenen Verbindlichkeit, die nicht mehr von der Epoche und ihrer Problematik legitimiert zu werden braucht. Gegenläufig zur Epoche erfolgt die Metamorphose vom Leitartikel zurück zur Lyrik, ohne daß die argumentativen, reportagehaften Elemente damit einfach eliminiert würden. Im ersten Teil von *Hier in der Zeit* rücken die Sonette der *Klage um den Bruder* neben die großangelegten Elegien der *Trilogie des Krieges*. In radikaler zeitgeschichtlicher Reduktion ist der Einfluß des späten Rilke spürbar: Elegien und Sonette sind, spiegelbildlich zu Rilke, aufeinander bezogen. Korrespon-

diert die *Klage um den Bruder* mit den *Sonetten an Orpheus*, so stellt die *Trilogie des Krieges* in ihrem Duktus eine eigenständige, eigenverantwortliche Variation der *Duineser Elegien* dar. Holthusen entwirft in streng chronologischem Ablauf ein Panorama des Zweiten Weltkriegs. Jäher Kriegsbeginn, früher Siegesrausch, allgemeine Verblendung: damit wird nicht nur die Abfolge markiert; fortschreitend lichtet sich «das Dickicht des Krieges», die Schichten der Verblendung werden abgetragen, die Wahrheit, die auf dem Grunde der Bilderflucht liegt, tritt zutage.

Der zeitliche Ablauf, die Geschichte also, ist für Holthusen nur ein Mittel, die Wahrheit ins Licht zu stellen. Hinter der Dynamik der skizzierten Vorgänge wird das unzerstörbare Muster sichtbar. Die Subtilität dieses Verfahrens hebt Holthusen über die anderen Zeitlyriker hinaus, die sich meist mit puren Gleichsetzungen begnügten. Die meist unverbindliche religiöse Einfärbung des Zeitgedichts wird bei Holthusen theologisch präzisiert. Überhaupt ist Präzision das Charakteristikum seiner Verse. Er verwendet, entschiedener fast als die Gebrauchslyriker der zwanziger Jahre, das Vokabular von Technik und Krieg, von Presse und Politik, schmilzt es aber so in die elegischen Langzeilen ein, daß es trotz des gehobenen Tones der Verse nicht als Fremdkörper wirkt. Der dritte Teil von *Hier in der Zeit* bringt sechs große Elegien, in denen Holthusen seine lyrische Technik vervollkommnet: «Mädchen am Nachmittag», «Der Mann und das Mädchen», «Phantasie über ein Frauenantlitz», «Nocturno», «Seliger Fischzug», «Das Unmögliche». Das Verhältnis der Geschlechter in Zeiten der Krise steht zur Erörterung. Deskription geht permanent in Interpretation über. Holthusen verarbeitet dabei Errungenschaften aus den Versdichtungen von T. S. Eliot und macht sie für die deutsche Literatur fruchtbar.

1952 erscheint Holthusens zweiter Gedichtband *Labyrinthische Jahre*. Auch hier macht ein Zyklus elegischer Langzeilen den Beginn. In «Acht Variationen über Zeit und Tod» umkreist Holthusen das Thema der menschlichen Existenz. Wiederum besticht die Fülle realistischer, reportagehaft vorgetragener Details aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Diese Details signalisieren nicht erst nach und nach die Wahrheit, wie in der *Trilogie des Krieges*, sondern werden von Anfang an symbolisch gesetzt. Das ist eine Reduktion des von T. S. Eliot in den *Vier Quartetten* geübten Verfahrens. Details markieren Stationen im Ablauf der Zeit; «aber die Wahrheit», so heißt es in Variation VI, «ist wie ein Wasserzeichen hinter dem bunten / Aufdruck der Zeit», sie ist ein Muster der Zeitlosigkeit, das die Zeit aufhebt, auch die geschichtliche Zeit. Die mit fotografischer Genauigkeit aufgenommenen Bilder aus der jüngsten Geschichte gehen in apokalyptische Visionen über, in denen die Zeit zum Stillstand kommt, gerinnt, einfriert. Die Behauptung des Daseins kann daher nur im Gebet erfolgen, wie es Variation VIII ausdrückt. Diese Haltung ist Holt-

husen von der Kritik der fünfziger Jahre angekreidet worden, die für die Lyrik einen artistischen Freiraum und Freibrief erringen wollte. Holthusen trete zu schnell unter das Kirchendach, hat Gottfried Benn mit sympathiedurchtränkter Ironie geäußert, er lege sich vor den Schlägen seines eigenen Inneren zu schnell auf die Bretter[5].

Eben darin aber ist Holthusen der Repräsentant der deutschen Zeitlyrik nach 1945. Sowohl die balladesken Strophen aus dem zweiten Teil der *Labyrinthischen Jahre* als auch die fünf großen Elegien des dritten Teils («Mein Leben mein Tod», «Himmel und Blut», «Lächelnder Buddha», «Abschiedsbrief», «Der Morgen») wenden sich, offen oder verborgen, ins Theologische. Das ist nicht Beruhigung, sondern ganz im Gegenteil Provokation. Im «Abschiedsbrief» formuliert ein Selbstmörder: «Ich habe nun / Die Welt gelöscht und Sein und Nichts vertauscht, / Ich habe die Zeit in Ewigkeit ertränkt.» In einer Zeit wirtschaftlicher und politischer Konsolidierung war das ein Argumentieren gegen den Strich, gegen den Strom. Wenn die «Acht Variationen über Zeit und Tod» mit der Zeile «O Herr, erbarme dich unser!» enden, wenn am Schluß von «Der Morgen» die Frage aufgeworfen wird, wer den Menschen, wer seine Seele freikaufe, wenn der Tod, der Sünde Sold, schon längst verrechnet sei, so stehen derartige Zeilen groß und fremd in einer Literatur, die sich zwischenzeitlich vollkommen dem Diesseits ausgeliefert hatte.

Eine Sonderstellung unter den Zeitlyrikern nach 1945 nimmt Stephan Hermlin (geb. 1915) ein. Der Kreis seiner Themen deckt sich mit denen von Niebelschütz, Hagelstange, Holthusen: Krieg, Zusammenbruch, das Elend der ersten Nachkriegsjahre. Während aber Niebelschütz und Hagelstange die epochalen Ereignisse nur ganz generell benennen, so daß sie vom Leser mit jeweils eigener Erfahrung ausgefüllt werden können, konzentriert sich Hermlin auf bestimmte Ereignisse oder doch Situationen, etwa den Luftkrieg oder die Schlacht von Stalingrad. Dabei verzichtet er nun aber, im Gegensatz zu Holthusen, auf die Summierung realistischer Details und bleibt auf der Ebene allgemeiner Formeln. Der Grund liegt darin, daß bei Hermlin das realistische Detail keinen theologischen Sinn in sich birgt. So muß die Sinngebung mit anderen Mitteln erfolgen, eben durch eine Ausweitung und gelegentliche Aufweichung der Formeln ins Poetische schlechthin. Hermlin bevorzugt die Ballade, allerdings nicht die tradierte Form, sondern eine von Brecht abgeleitete Variante (*Zweiundzwanzig Balladen*, 1947). Orientiert sich Holthusen an der englischen Lyrik der zwanziger und dreißiger Jahre, an Eliot, an Auden, an Spender, so Hermlin – und etwa gleichzeitig mit ihm Karl Krolow – an den Franzosen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, an Rimbaud, an Eluard, an Aragon. Selbst eine ältere Sprachschicht, die Ballade Villons, bricht gelegentlich durch. Diese hochgradig poetisierte und zugleich argumentative

Form der Ballade ist für Hermlin ein Medium weniger der Zeitkritik als der Zeitbeschwörung. Hermlins unvergleichliche Sprachmagie steht hoch über dem puren Pathos von Niebelschütz und Hagelstange, das nur durch außerordentliche Willensanstrengung in Poesie, und meist nur in halbschlächtige Poesie, übergeht. Hermlin, so sehr gerade er konkrete Situationen verarbeitet, geht nie rein deskriptiv vor. Er wirft vielmehr ein sprachliches Netz über die Wirklichkeit. Die Welt von Krieg und Nachkrieg wird dadurch konsequent in Poesie verwandelt, ohne daß sie «verschönt» wird oder irgend etwas von ihren Schrecken verliert. Die Trümmerlandschaften der zerstörten Städte werden, surrealistisch, zu Traumlandschaften, aber gerade in diesen ist aufs beklemmendste die höchst reale Not präsent.

Parallel zur Zeitlyrik der Nachkriegsjahre steht eine naturmagische Lyrik, die man gern als deren äußersten Gegensatz gesehen hat. Doch handelt es sich hier weniger um einen Gegensatz als vielmehr um ein wechselseitiges Sichergänzen und Einanderbedingen. Der Zeitlyriker ergreift das Hier und Heute als Thema, um durch die Gestaltung der Zeit zur Erfahrung der Zeitaufhebung, der Zeitlosigkeit durchstoßen zu können; der Naturlyriker wählt als Thema das Immer und Ewig, muß aber, in Umkehr des Verfahrens seines Zeitgenossen, diese Zeitlosigkeit im Medium des gegenwärtigen Augenblicks zum Ausdruck bringen. Beide Verfahrensweisen laufen von 1945 bis gegen Mitte der fünfziger Jahre parallel. Diese Parallelität bedeutet nicht, daß der Zeitlyrik und der naturmagischen Lyrik gleiche Aufmerksamkeit seitens der Kritik und des Publikums entgegengebracht worden wäre. In den ersten Jahren nach 1945 dominierte die Zeitlyrik, war sie doch eingebettet in die politisch-moralische Erörterung von Schuld und Sühne, die nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches entbrannte. Mit der Konsolidierung nach der Währungsreform im Jahre 1948 trat die Zeitlyrik in den Hintergrund. Nun setzte die naturmagische Lyrik die Akzente. Dabei übte auch sie die Funktion eines Gegengewichts aus. Sie hob sich mit Nachdruck aus dem politischen Kräftefeld heraus: Poesie, zumal Lyrik, war reiner – und wohl auch folgenloser – Protest gegen eine ökonomisch orientierte Epoche. Damit gewann die naturmagische Lyrik in der Bundesrepublik Deutschland noch eine zweite Funktion: entwicklungsgeschichtlich das Übergangsstadium zur Experimentallyrik zu sein, die dann mit Höllerers Anthologie *Transit* in den Vordergrund drängte.

Der Typus des Zeitdichters war ein Novum innerhalb der deutschen Literatur. Daß er nur wenige Jahre das Feld behaupten konnte, kommt literaturgeschichtlich einer Tragödie gleich. Der Typus des naturmagischen Dichters dagegen hatte seine Vorgeschichte. Ein Rückverweis auf Dichtungstheorie und -praxis der Romantik ist kaum nötig. Wichtiger ist die Erinnerung, daß während des Dritten Reiches nicht zuletzt die naturmagische Lyrik Rang und

Würde der Literatur bewahrte. Die Gegenposition, die sie zum bundesrepublikanischen Wiederaufbau bezog, war zugleich Wiederholung und Bestätigung der Gegenposition zur nationalsozialistischen Realität vor 1945. Nur wenigen leuchtete die politische Signifikanz dieser poetischen Haltung ein. Die Herauslösung des Menschen aus der geschichtlichen Zeit, seine Einbettung ins Kreatürliche, oder noch strenger gefaßt: ins Vegetative, war nicht nur ein literarischer, sondern auch ein politischer Akt. Das bestimmte die Richtung der deutschen Lyrik für ein halbes Menschenalter und löste untergründig die Gegenschläge und Gegenbewegungen in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre aus. Daß dabei Impulse aus der späten Lyrik Benns mitwirkten, wird noch zu zeigen sein.

Die einflußreichsten Vertreter der naturmagischen Lyrik gehörten einer älteren Generation an als die Zeitlyriker: Wilhelm Lehmann (1882–1968), Georg von der Vring (1889–1968), Elisabeth Langgässer (1899–1950), Peter Huchel (geb. 1903) und Erich Arendt (geb. 1903). Erst unter ihrem Einfluß gingen einige der begabtesten jüngeren Autoren, allen voran Karl Krolow, aus dem Lager der Zeitlyrik ins Lager der naturmagischen Lyrik über. Der Übertritt dieses Grenzgängers setzte sich so konsequent mit dem Übertritt ins Lager der Experimentallyrik fort, daß schon darum Krolow als der repräsentative Lyriker des Vierteljahrhunderts nach 1945 gelten darf. Zunächst aber waren unter den älteren Autoren, vor allem zwischen Wilhelm Lehmann und Elisabeth Langgässer, im Medium der naturmagischen Lyrik Positionskämpfe auszufechten. Wilhelm Lehmanns Naturlyrik besaß, da sie nie über den diesseitigen Bereich hinausstrebte, einen antikischen Zug. Magie war bei Wilhelm Lehmann Steigerung, objektgebundene Verinnerlichung naturimmanenter Kräfte. Anders Elisabeth Langgässer: in ihrer Naturlyrik fehlt diese Wendung ins Innere des beschworenen Bereichs hinein. Alles Natürliche hat nur Verweisungscharakter. Natur ist Schöpfung und kann als Schöpfung nur christlich ausgelegt werden. Magie ist bei Elisabeth Langgässer Mittel höchstgesteigerter theologischer Argumentation. Darin schlagen sich untergründige Beziehungen zur Zeitlyrik nieder, soweit sie sich der Theologie bemächtigt hatte.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich insgesamt der antikische Typus der naturmagischen Lyrik durchsetzte. Die Dichtung von Elisabeth Langgässer stellt demgegenüber nur eine Episode dar. Ihre Doppeldeutigkeit irritierte: Sinnliches ist geistig, Geistiges sinnlich gemeint. Elisabeth Langgässer sprach selber von ihrer «Bemühung um das christliche Mysteriengedicht als christliches Naturgedicht»[6]. Und doch ist es gerade diese Doppeldeutigkeit, die als Spannungsfeld für ihre Lyrik konstitutiv ist und ihren hohen Rang, ja ihre Singularität innerhalb der deutschen Literatur überhaupt ausmacht. Schon 1924 veröffentlichte Elisabeth Langgässer ihren ersten Gedichtzyklus

Der Wendekreis des Lammes, der nach tradierten Mustern die Sonntage des Kirchenjahres lyrisch auslegt. Dieser erste Entwurf einer Daseinsdeutung im Medium christlicher Zeitrhythmik wurde vertieft und angereichert durch den zweiten Zyklus, *Die Tierkreisgedichte* von 1935. Nicht mehr nur der christliche Feiertag wird zum Medium der Daseinserfahrung gemacht, sondern die Natur schlechthin, der Kosmos. Nach Aussage der Dichterin handelt es sich um «Mysteriengedichte, die in und mit den Bildern der Natur jene geheimnisvolle Mitte umkreisen, die das Dogma der unbefleckten Empfängnis meint: jenen unberührten Kreis, in welchem die Schöpfung noch paradiesisch ist»[7]. Die Beschwörung dieser paradiesischen Schöpfung aber dient Elisabeth Langgässer paradoxerweise gerade dazu, den verrotteten Zustand der gegenwärtigen politischen Welt zu geißeln. Es gelingt ihr nämlich nicht, kann ihr, wie sie weiß, nicht gelingen, die antikische Naturwelt vollkommen in den christlichen Kosmos zu verwandeln. Die Natur bleibt unheimlich, drohend, nicht umzuwandeln, geschweige denn anzuverwandeln.

Der Laubmann und die Rose (1947), der letzte vollendete lyrische Zyklus der Dichterin, dem nur noch die Fragment gebliebenen *Metamorphosen* (postum 1951) folgten, personalisiert diese unlösbare Spannung im vegetativen Gleichnis. Der Laubmann, ein Schnitzwerk, in dem Blüten, Früchte und Blätter zur Gestalt eines Menschengesichts zusammengesetzt sind, symbolisiert die nach Erlösung drängende Natur, die Rose, in der die Jungfrau Maria als rosa mystica eingebildet, eingeformt ist, die Möglichkeit, ja Gewißheit der Erlösung. Das wird in außerordentlich vielfältigen und variablen Strophenformen, in einfachsten wie verschlungensten syntaktischen Strukturen und mit reichem, ja üppigem Vokabular, das entscheidende Kräfte aus der manieristischen Lyrik des Barock zieht, durchgespielt. Bildsättigung und Klangreiz der Verse stehen in vollkommenem Gleichgewicht. In dieses Gleichgewicht sind die grundlegenden Spannungen zwischen Sinnlichem und Geistigem ohne Rest eingegangen. Doch blieb der Nachvollzug der Langgässerschen Verse schwierig. Die Dichterin sah sie als Teile einer Liturgie und glaubte, daß nur der kultisch Initiierte sie verstehen könne. Wer christliche Sinngebung des Daseins in einer Krisenzeit wollte, suchte und fand sie handfester, weil von der allgemeinen politischen und ökonomischen Epochenlage ausgehend, bei den Zeitlyrikern; wer andererseits der Natur im Rahmen einer geschichtlichen Katastrophe heilende Kräfte zutraute, verzichtete gern auf den ideologischen Überbau und nistete sich im Kreatürlich-Vegetativen ein.

Die Lyrik Wilhelm Lehmanns ist dafür symptomatisch. Das gilt besonders in wirkungsgeschichtlicher Hinsicht. Wie bei Elisabeth Langgässer liegen bei Wilhelm Lehmann die Wurzeln des Schaffens vor dem Jahre 1945. Oskar Loerke übte starken Einfluß auf ihn aus. Aber erst der totale Zusammenbruch der politisch determinierten Welt setzte die verborgenen Kräfte seiner Lyrik frei.

Die Sammlungen *Antwort des Schweigens* (1935) und *Der grüne Gott* (1942), zeitgeschichtlich vielleicht als Dokumente eines noblen Eskapismus anzusprechen, leiten bruchlos über zu der Sammlung von 1946, *Entzückter Staub*, Kulmination des naturmagischen Gedichts zum Zeitpunkt seiner ersten paradoxen Bestätigung. Die Paradoxie liegt bei Lehmann darin, daß, ungeachtet des Zusammenbruchs, die Welt «heil» geblieben ist, heil jedenfalls als Naturwelt. Und nur diese zählt für den Dichter. Schon der Titel *Entzückter Staub* verweist auf die spezifische Form der Unzerstörbarkeit. Selbst in einer Trümmerwelt «lebt» der Staub, provoziert er Entzückung. Auch die Zeit äußerster Dürre ist, sobald man sein Augenmerk aufs Kreatürliche und vor allem aufs Vegetative lenkt, eine Zeit der Verheißung und der Erfüllung. Wie bei Elisabeth Langgässer wird bei Wilhelm Lehmann die Natur mit mythologischen Wesen bevölkert. Neben Figuren aus der antiken Mythologie begegnen Figuren aus dem Artus-Sagenkreis. Sie haben bei Lehmann allerdings nicht Verweisungscharakter, sondern sind Verkörperungen, besser vielleicht: zart und andeutungsweise umrissene Emanationen der Naturwelt in Miniaturformat. Ihre Funktion ist, den Leser anzusprechen, ihm Vertrautsein mit dem Unvertrauten einzuflößen, ihn zur Einbettung in die Naturwelt zu ermutigen. Gerade weil bei Lehmann die Naturwelt, gegen die Geschichtswelt gesetzt, nur für sich selber steht, bedarf es derartiger Hilfen, um das Ausgeliefertsein in der Zeit des Zusammenbruchs nicht zu einem doppelt beängstigenden werden zu lassen. Die sanfte Hartnäckigkeit, mit welcher Lehmann auch in den folgenden Gedichtbänden *Noch nicht genug* (1950) und *Überlebender Tag* (1954) seinen ureigenen Ton durchhält, fördert ebenfalls dieses Einnisten, das einer gültigen Apologie der Poesie gleichkommt. In dem Gedicht «Deutsche Zeit 1947» findet sich die Strophe: «Sie eilen, grämlichen Gesichts. / Es blüht vorbei. Es ist ein Nichts. / Mißglückter Zauber? Er gelang. / Ich bin genährt. Ich hör Gesang.» Mit Versen wie diesen war Lehmann, unaufdringlich, der Lehrmeister zahlreicher jüngerer Lyriker.

Georg von der Vring stand demgegenüber mehr am Rande, mehr für sich. Seine Lyrik markiert weniger ein Einnisten in eine Natur, in der die Kräfte von Mythos und Sage auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt unvermindert wirksam sind, als vielmehr ein Sichabkapseln in der eigenen Individualität, die allerdings im Akt der Abkapselung ihre Sonderheit ins Allgemeine, Allgemeinverbindliche aufgehen läßt. Das entspricht, insgesamt, auch der Tendenz seines stark autobiographisch eingefärbten umfangreichen Erzählwerks, aus dem der Kriegsroman *Soldat Suhren* (1927) und der Kriminalroman *Die Spur im Hafen* (1936) hervorragen. Die Lyrik von der Vrings setzt, sporadisch, früh ein, doch kommt sie erst spät zur vollen Entfaltung (*Verse für Minette*, 1947, *Kleiner Faden blau*, 1954, *Der Schwan*, 1961, *Der Mann am Fenster*, 1964, *Gesang im Schnee*, 1967). Durchweg ist dieser Lyrik Reife und große

Gelassenheit, die sich in der Sicherheit der Strophenfügung ausprägt, zu eigen. Sehr spät erst setzt sich ein Ton stiller Verzweiflung durch, der schon immer in ihr angelegt war und sie hoch über einverständnis-innige Idyllik hinaushebt.

Spannungen zwischen Naturgeborgenheit und Ideologie, diesem Typus der Lyrik von ihrer zeitgeschichtlichen Situation her immanent, können auch als individueller Konflikt auftreten. Das ist bei Peter Huchel der Fall, das setzt seine Naturgedichte von denen Elisabeth Langgässers und Wilhelm Lehmanns ab. Peter Huchel legte schon in den zwanziger und dreißiger Jahren seine ersten Gedichtbände vor (*Sternreise*, 1928, *Der Knabenteich*, 1933). Während des Dritten Reiches hielt er sich mit Hörspielen über Wasser, bis auch für ihn 1945 der Durchbruch erfolgte. Anderthalb Jahrzehnte, von 1949 bis 1962, leitet er die Literaturzeitschrift *Sinn und Form* und wird schon durch diese vermittelnde Tätigkeit zu einer der führenden Gestalten der deutschen Nachkriegsliteratur, auf literarische Qualität ebenso bedacht wie auf Humanität, ohne die für ihn Qualität nicht glaubwürdig sein kann. Da Huchel das naturmagische Gedicht als Übergang ins pure Sprachexperiment nicht will, ergibt sich das Problem, wie höchstindividuelle, nuancierte Erfahrungen auf allgemeinverständliche Weise formuliert werden können. Auch muß Magie rational abgefangen werden. Der in die Natur eingenistete Mensch ist bei Huchel immer auch deren Widerpart. Zentrales Material der Huchelschen Lyrik ist die Landschaft seiner märkischen Heimat, in sie eingebettet einfache Menschen, auf deren Sprachduktus manches Gedicht bewußt heruntergeschraubt wird. Dieses Sprechen aber ist ins Schweigen eingebettet. Huchels Verse sind damit genau auf der Schwelle zwischen Schlichtheit und Rätselhaftigkeit angesiedelt. Das macht seine spezifische Weisheit aus, die, Brecht nicht unähnlich, volksnah und subtil zugleich ist. In den Bänden *Gedichte* (1948), *Chausseen, Chausseen* (1963) und *Gezählte Tage* (1972) wird in stets wachsendem Maße die Atmosphäre der Landschaft in einigen wenigen zentralen Chiffren zusammengefaßt. Mit der Chiffre ist die genaueste und zugleich allgemeingültigste Formel gefunden, sind Vernunft und Magie ins Gleichgewicht gebracht. Eine unüberhörbare «Nebenstimme» zu Peter Huchel ist Erich Arendt mit den Gedichtbänden *Bergwindballade* (1952), *Über Asche und Zeit* (1957), *Unter den Hufen des Winds* (1966) und *Ägäis* (1967).

Wilhelm Lehmanns Wirkung, schon vor 1945 untergründig spürbar, setzt nach dem Zusammenbruch voll ein und erreicht in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre ihren Höhepunkt. An Intensität ist sie nur von der Wirkung Gottfried Benns erreicht worden, der jetzt seine späte Lyrik vorlegt. Auch Benn stellt sich mit Entschiedenheit, wie er sie bereits in früheren Jahrzehnten vielfach formuliert hatte, gegen die geschichtliche Welt. Aber im Gegensatz zu Lehmann sucht und findet er keine Beruhigung in der Naturwelt. Auch

die human erfahrene Landschaft Huchels oder Arendts bedeutet ihm, dem Großstädter, nichts. Er eliminiert vielmehr, wie schon in seinen Gedichten aus den zwanziger Jahren, die Geschichtswelt im eigenen Ich. Die Anlässe sind alltäglich: ein Gang durch den Park, der Weg in die Kneipe, Reisen, Begegnungen; sie werden durchsichtig gemacht, seelische Schichten werden angeschnitten, die unter der alltäglichen Schicht verborgen liegen. Vollkommen unaufdringlich wird ein Höchstmaß an Expressivität erreicht. Nicht von ungefähr hat Benn mit seiner späten Lyrik die «Phase II» des Expressionismus proklamiert. Der expressionistische Stil erscheint hier in seiner ausgereiften, aller Effekte baren Ausprägung. Der hymnische Ton ist nunmehr völlig aufgegeben, die Verse sind rezitativisch, mit Termini verschiedenster Fachsprachen durchsetzt, unvergleichlich gemischt aus bitter-zynischem Gemurmel und sehnsüchtig-verhaltenem Gesang. «Phase II»: das heißt, daß hier ein individueller Autor den gültigen Ausdruck für seine Epoche findet, ohne sich – wie in «Phase I» des Expressionismus – einzustimmen ins lyrische Konzert der Zeitgenossen, ohne aber auch den eigenen individuellen Anteil zu überschätzen. Es macht die Eigenart der Spätlyrik Benns aus, daß in ihr das Individuum zugleich gesetzt und zerstört wird.

Der erste der drei schmalen Bände der Spätlyrik, 1951 erschienen, heißt *Fragmente*. Nicht nur das Individuum, die gegenwärtige Welt insgesamt wird hier zugleich gesetzt und zerstört. «Fragmente, / Seelenauswürfe, / Blutgerinnsel des zwanzigsten Jahrhunderts –» beginnt das Titelgedicht. Erkenntnis der Zeitlage geht deren Umsetzung in Lyrik voraus. Dabei verzichtet Benn sowohl auf das Verfahren der Zeitdichter, die Epoche auf ihren Sinn zu befragen, als auch auf das Verfahren der naturmagischen Lyriker, eine Sinnverschiebung in den Naturbereich hinein zu versuchen. Benns Spätlyrik konstatiert Fakten, ohne je zu purer Statistik zu schrumpfen, wie es dann später in der Experimentallyrik allzu oft der Fall sein sollte. Fragmentarisch ist auch die Syntax. Doch werden diese Satz- und Sprachtrümmer von einer unterschwelligen Strömung getragen: der Alltagsjargon geht permanent in orphische Melodie über. «Aber Abende gab es, die gingen in den Farben / des Allvaters, lockeren, weitwallenden, / unumstößlich in ihrem Schweigen / geströmten Blaus, / Farbe der Introvertierten, / da sammelte man sich / die Hände auf das Knie gestützt / bäuerlich, einfach / und stillem Trunk ergeben / bei den Harmonikas der Knechte – / und andere / gehetzt von inneren Konvoluten, / Wölbungsdrängen, / Stilbaukompressionen / oder Jagden nach Liebe.» Gedichte sind *Destillationen:* so der Titel des zweiten Bandes von 1953. Der dritte Band der Spätlyrik schließlich, 1955, ist *Apèslude* überschrieben. Illusionslos erkennt Benn, daß seine Spätlyrik nicht Ernte im tradierten Sinn, sondern Nachspiel, genauer: Nachlese ist. Auch das ist in der Formel von der «Phase II» enthalten. Aber eben diese Beiläufigkeit sichert

der Spätlyrik Benns ihre historische Verbindlichkeit. Sie vollzieht nämlich einerseits die Verklammerung der deutschen Nachkriegslyrik mit dem Expressionismus, dabei gleichzeitig das Vakuum der Jahre von 1933 bis 1945 überbrückend, und deutet andererseits die Möglichkeiten stilistischer Innovation an. Wo es eine «Phase II» gibt, da sind auch weitere Phasen möglich, ja nötig.

Die Neutöner ließen nicht auf sich warten. Zunächst kündigten vereinzelte «Sturmvögel» den bevorstehenden Wandel im lyrischen Klima an. Als Benn starb, hatte sich die Avantgarde gerade in der Anthologie *Transit* gesammelt, deren Ziel der Herausgeber Höllerer so formulierte: sie solle «die deutsche Lyrik der Jahrhundertmitte in ihren Brennpunkten zeigen und in Bewegungen, die weiterzulaufen scheinen, über diese Jahrhundertmitte hinaus, Linien, die ins Offene führen». In der Tat kommen nicht nur alle die Lyriker zu Wort, die bis dahin die Entwicklung bestimmten, sondern auch schon jene Lyriker, von denen die künftige Entwicklung bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein abhing. *Transit* markiert also die Überschneidung mehrerer Generationen und divergierender Stile. Außer Wilhelm Lehmann und Gottfried Benn wird vom Herausgeber noch Hans Arp, dessen skurrile und hochpoetische Verse jetzt ständig an Einfluß gewinnen, als literarischer Ahnherr vereinnahmt. Das zeigt, wie sehr sich *Transit* von einer repräsentativen Anthologie wie der *Menschheitsdämmerung* unterscheidet. Kurt Pinthus, der Herausgeber der *Menschheitsdämmerung*, zog das Fazit einer Epoche, das zugleich das Fazit einer Generation war. Über die damit gesetzten Grenzen ging er nirgends hinaus. Ganz anders Walter Höllerer: nicht ein Abschluß wird markiert, aber auch kein neuer Anfang, sondern eine Grenz-, eine Schwellen-, eine Übergangssituation. Fragmente der Epoche werden zu vollkommen neuen Sprachmustern gefügt. Diese Muster zeigen in vielfachen Überschneidungen realistische und phantastische Elemente. An den Schnitt- und Bruchstellen wird die Tiefe der Zeit, werden vor allem ihre Gefährdungen, einsehbar. Das war der entscheidende Schritt über die reine Zeitlyrik und die naturmagische Lyrik hinaus.

Einer der bedeutendsten Beiträger zu *Transit*, Günter Eich (1907–1972), steht zwischen den Generationen. Er ist zu alt, um sich rückhaltlos der pathetisch-anklagenden Zeitlyrik verschreiben, und zu jung, um sich völlig in die naturmagische Lyrik einbetten zu können. Sein 1948 erschienener Gedichtband *Abgelegene Gehöfte* ist ein Dokument dieser Zwischenstellung. Thematisch ist die Nähe zur Zeitlyrik gegeben: viele Verse handeln von der Gefangenschaft, vom Dasein hinter Stacheldraht, vom Menschen im Zustand äußerster Isolation, ja Erniedrigung. Der Mensch ist im totalen Zusammenbruch aus allen menschlichen Bezügen gelöst, nur «Laus und Regenwurm» sind ihm kreatürlich nahe. Er muß sich in äußerster Armut einrichten. Das wird

von Eich in schlichten, gereimten oder ungereimten Vierzeilern vorgetragen, die schon darum ihre Wirkung nicht verfehlten, weil sie sich vom hochgetriebenen Pathos der gängigen Zeitlyrik abhoben. Was bei Eich auf den ersten Blick als reduzierte Idylle erscheint, trägt doch, in Art eines Vexierbildes, apokalyptische Züge. Die Situation des Menschen in Baracke, Latrine und Erdloch ist endzeitlich. Erinnern, insbesondere Erinnern von Dichtung, ist möglich, kehrt aber die Situation nicht um, sondern dient dem wechselseitigen Sichinfragestellen von Vergangenheit und Gegenwart: «Irr mir im Ohre schallen / Verse von Hölderlin. / In schneeiger Reinheit spiegeln / Wolken sich im Urin.» Aber die Endzeit birgt immer auch Trost: «Ruhr oder Wupper mündet / In die Ägäis ein»; «In Kürbis und in Rüben / Wächst Rom und Attika»; «Die Weide birgt Alexander, / Cäsarn der Brennesselstein». Das sind unvergeßliche Formeln, wie sie Eichs Ruhm nach 1945 begründeten.

Eichs Lyrik neigt zur epigrammatisch-aphoristischen Zuspitzung. Diese Neigung wird in den *Botschaften des Regens* (1955) noch deutlicher. Die einfache strophische Form wird aufgelockert, Übergänge zwischen Lied und Spruch werden erprobt, wobei Eich die Kenntnis fernöstlicher Lyrik zu Hilfe kommt. Die freirhythmischen Gebilde werden nirgends ins Hymnische emporgetrieben. Eich spricht immer mit gedämpfter Stimme, ohne doch je die musikalische Qualität seiner Verse ins reine Rezitativ zurückzuverwandeln. Der Zeitbezug wird nun allgemeiner gefaßt. Es geht um die Unbewohnbarkeit der Erde im Sinne einer Unfähigkeit des Menschen, sich die Natur verfügbar zu machen. Es bleibt ein human nicht integrierbarer Rest. Das leise, aber eindringlich bewußt zu machen, ist die «Botschaft» Eichs. Je unscheinbarer die Gegenstände sind, die er zu Medien seiner Botschaft macht, desto eindringlicher wird diese. Eine Schuttablage, Trümmer an einem verlassenen Strand, ein alter Park, ein Dorfteich, eine staubige Landstraße: im Wort des Dichters, der fast im Sinne Brechts ein Weiser ist, werden sie zu Chiffren des Daseins schlechthin. Gegen Ende seines Lebens hat Eich diese aphoristisch strukturierte Lyrik, die in den Sammlungen *Zu den Akten* (1964) und *Anlässe und Steingärten* (1966) kulminiert, bruchlos in skurril-doppelsinnige Prosa überführt (*Maulwürfe*, 1968, *Ein Tibeter in meinem Büro*, 1970).

Neben Eich wirkt Karl Krolow (geb. 1915) wie ein Virtuose, der durch immer neue lyrische Tricks entzückt, aber kaum je von der stillen, zwingenden Kraft beseelt ist, die Eich besitzt. Auch Krolow tendiert, wie Eich, zunächst zum Zeitgedicht. Frühe Stücke stehen, da Krolow sich zunächst an den französischen Surrealismus anlehnt, in der Nähe Hermlins, ohne jedoch im Medium des übernommenen Stils ideologisch Stellung zu beziehen. In wachsendem Maße löst sich Krolow von allen Einflüssen und Nachbarschaften und entwickelt sich zum einzigen deutschen Lyriker von Rang, der die gesamte Epoche nach 1945 unablässig mit seinen Versen begleitet hat, sensibel reagie-

rend, intelligent reflektierend. Dabei macht es seine spezifische Größe aus, daß er in genauer Erkenntnis seiner Möglichkeiten nie über deren Grenzen hinausgegriffen hat. Eine bewundernswerte Wandlungsfähigkeit vereint sich bei Krolow mit einem ebenso bewundernswerten Bewahren der eigenen Substanz, des eigenen Kerns. So ist sein lyrisches Gesamtwerk ein höchst subtiler Kommentar der Fühlweisen einer ganzen Epoche, zugleich aber ist es in fast Goetheschem Sinne eine permanente Konfession, besitzt also doppelte Verbindlichkeit. Krolow wird dazu durch eine Sensibilität befähigt, die sich als erhöhte Schmerzempfindlichkeit äußert. Das ermöglicht spontanes Reagieren auf sämtliche Reize der Realität, selbst die kleinsten atmosphärischen Partikel. Die Spontaneität wiederum führt zu erhöhter lyrischer Aktivität. Die Lyrik Krolows steht nicht, wie etwa die Lyrik Huchels, gegen eine Folie des Schweigens. Daß sie, wortreich, wie sie ist, dennoch nicht in Geschwätzigkeit ausartet, macht ihren besonderen Rang aus.

Der Gedichtproduktion Krolows haftet von Anfang an etwas Hektisches an. Die Vielzahl seiner Gedichte darf nicht mit Fülle verwechselt werden. Sie ist das formale Äquivalent für den gesteigerten, gehäuften Schmerz, der in ihnen geäußert, ja geradezu veräußert wird. Krolow geht, dichtend, in Distanz zu seinem Schmerz. Im Gedicht verschlüsselt er ihn, ohne ihn, wie etwa Elisabeth Langgässer oder auch Peter Huchel, darin zu verschließen. Im Gegenteil: seine Gedichte sind offen, sind in Bewegung (nicht zufällig spielt der Wind eine dominierende Rolle in ihnen), haben einen tänzerischen, fast rokokohaften Zug. Krolow hat selber die Formel dafür bereitgestellt: «Für mich hat ein Gedicht porös zu sein, licht- und luftdurchlässig. Es muß in der Lage sein, unaufhörlich an die Außenwelt abzugeben und von ihr aufzunehmen[8].» Der Dichter ist Medium. Sein vornehmstes Mittel ist die Metapher. Krolows Lyrik ist durch eine Metaphorik von exzentrischer Kühnheit mit sämtlichen Daseinsbereichen verknüpft. Die Metaphern schießen oft über das Ziel hinaus; aber eben damit setzt sich Krolow, werkimmanent, neue Aufgaben, da es nun gilt, diese Metaphern, diese Vor-Würfe, durch neue Fühl-Weisen, durch eine erneute Schärfung und Präzisierung der poetischen Sensibilität einzuholen. Nimmt man den Begriff rein ästhetisch, so war kein Lyriker nach 1945 progressiver als Krolow.

Der wichtigste frühe Gedichtband Krolows, *Die Zeichen der Welt* (1952), ist dreiteilig angelegt. Die beiden ersten Teile bieten die liedhaften Gebilde, der dritte Teil, an Umfang den beiden ersten fast gleich, die strophischen Großformen. Das spricht dafür, daß bei Krolow die Großformen aus den liedhaften Gebilden erwachsen und nicht, wie etwa bei einem Elegiker wie Holthusen, von Anfang an gesetzt sind. In weitausschwingenden gereimten daktylischen Zeilen wird die Gegenwart beschworen und dabei in eine phantastische Landschaft verwandelt, mondähnlich, von Robotern und unheim-

lichen Figuren aus Kubinschen Traum- und Totenreichen bevölkert. Die Gedichtreihen «Männer» und «Heute», insbesondere aber das «Nachtstück mit fremden Soldaten» üben dieses Verfahren. Sie beweisen, daß der Dichter, indem er auf seine Epoche, ihre Materialien, ihre Atmosphäre reagiert, diese imaginativ umformt, so daß die figurativen Resultate dieser Umformung – beispielsweise die Soldaten mit den «flachen Maschinengewehraugen», diese modernen Kentauren, aus Mensch und Maschine zusammengewachsen – Symbole einer Bedrohung sind, die anders unnennbar bliebe. Daneben stehen knapper gefügte strophische Gebilde, in denen die dämonischen Lineaturen einer Natur nachgezeichnet werden, die den Menschen völlig in ihren Bann schlägt, ihn vegetativ überwuchert, ja auflöst und sich einverleibt, wie beispielsweise die kartenschlagenden Matrosen in dem Gedicht «Verlassene Küste». Typisch für Krolow ist, daß seine Langzeilen kaum je elegische Stimmung beschwören, sondern fast durchweg euphorisch getönt sind. Auch das Gefährdende, Tödliche wird mit betörender, einschmeichelnder Sensualität präsentiert. Krolow gibt keinen Augenblick seine hochfahrend «poetische» Diktion auf, auch dort nicht, wo von den Schrecken der Zeit die Rede ist.

1954 läßt Krolow den Gedichtband *Wind und Zeit* folgen. Hier treten die großstrophigen gegenüber den liedhaften Gebilden zurück. Dauer und Vergänglichkeit werden in Wechselbeziehung gesetzt. Die Benennung der Dinge kann in totaler Entdinglichung resultieren. Hugo Friedrich hat treffend von Krolows «sachentbundener» Welt gesprochen, die aus Sachen konstituiert sei und eine «Annäherung von poetischem und mathematischem Sehen» beweise[9]. Das prägt sich einerseits in einer Vermischung der Dinge, andererseits in einer Vereinzelung der Dinge im jeweiligen Gedicht aus. Magie und Mathematik treten in Wettbewerb, Euphorie und eine aus Sensualität extrahierte Nüchternheit pendeln sich aufeinander ein. Das bestimmt den weiteren Weg Krolows von dem Gedichtband *Fremde Körper* (1959), in den Teile der Sammlung *Tage und Nächte* (1956) eingegangen sind, über *Unsichtbare Hände* (1962), *Landschaften für mich* (1966), *Alltägliche Gedichte* (1968) und *Nichts weiter als Leben* (1970) bis zu *Zeitvergehen* (1972). Wie bewußt Krolow diesen Weg gegangen ist, beweisen zahlreiche kritische Äußerungen, die ihre Überzeugungskraft aus der gleichen Spontaneität beziehen, die auch Krolows Lyrik auszeichnet (*Schattengefecht*, 1964, *Poetisches Tagebuch*, 1966, *Minuten-Aufzeichnungen*, 1968). Noch der rein sinnlich erfahrene Augenblick kann für Krolow Medium der Kritik sein. Praxis und Theorie stehen bei ihm in ebenso ausgewogenem Verhältnis wie Poesie und Prosa.

Zahlreich sind die jüngeren Lyriker, die hervortraten, als Eich und Krolow auf der Höhe ihres Ruhms standen. Meist stimmten sie sich zunächst in die gängigen Tonlagen ein, um dann mehr oder weniger eigene Wege zu gehen. Generell führten diese Wege von der naturmagischen Lyrik fort zu rein

technisch konstruierten Formen des Gedichts. Den damit verbundenen fortschreitenden Verlust an tagespolitischer Verbindlichkeit nahm man gern in Kauf. Von der Mitte der fünfziger bis weit über die Mitte der sechziger Jahre beherrschte das Experimentalgedicht die Szene. Erst danach kann sich Zwecklyrik vorwiegend politischer Art allmählich durchsetzen, wobei das aphoristisch verknappte Spruchgedicht den formalen Brückenschlag zwischen den beiden Phasen ermöglicht. Am stärksten in der naturmagischen Lyrik befangen blieben Heinz Piontek (geb. 1925) mit *Die Furt* (1952), *Die Rauchfahne* (1953) und *Wassermarken* (1957) und Wolfgang Bächler (geb. 1925) mit *Die Zisterne* (1950), *Lichtwechsel* (1955) und *Türen aus Rauch* (1963). Walter Höllerer (geb. 1922) und Helmuth de Haas (1928–1970) pflegten demgegenüber verschiedene Montagetechniken, die nicht das in sich geschlossene lyrische Gebilde, sondern das zerfallende und im Zerfall den Zerfall der Zeit spiegelnde Gedicht anzielten. Höllerer zerlegt die Realität in scharfrandige Details, de Haas arrangiert sie gefälliger, facettenreicher. Überzeugender sind die lyrischen Produkte von Claus Bremer (geb. 1924), orphische Zeilen voll gefährlicher Assoziationsströmungen und -wirbel, und Johannes Poethen (geb. 1928), traumhaft geschliffene und ziselierte Gebilde, die Rausch und Ratio im Gleichgewicht halten. Wichtige Vorarbeit für eine Poesie der Zukunft, die aus radikaler Reduktion der Mittel ein Höchstmaß an Intensität gewinnt, leistet Walter Helmut Fritz (geb. 1929). Zur Lyrik (*Achtsam sein*, 1956, *Bild und Zeichen*, 1958, *Veränderte Jahre*, 1963) tritt substanz- und ranggleiche Prosa (*Umwege*, 1964, *Zwischenbemerkungen*, 1964, *Bemerkungen zu einer Gegend*, 1969), wie dies auch bei Eich und Krolow der Fall war.

Am weitesten ins Ungesagte stieß Paul Celan (1920–1970) vor. Sein Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* (1952) enthält die berühmte «Todesfuge», den Versuch, mit rein lyrischen Mitteln – Farb- und Klangassoziationen auf dem schmalen Grat zwischen Harmonie und Dissonanz – den äußersten Schrecken der Zeit, den Tod im Konzentrationslager, zu gestalten. Der Verzicht auf jede direkte Nennung von Fakten, wie sie, wenn auch pathetisch verunklärt, die Zeitlyriker geübt hatten, bestach; gerade Holthusen, der lyrische Antipode Celans, sprach sich enthusiastisch über die «Todesfuge» aus[10]. Doch war von Anfang an Befremden über das von Celan geübte Verfahren wach. Es beweist den besonderen Rang Celans, daß er nicht bei seinem frühen Stil verharrte, der ihn zur Symbolfigur des erfolgreichsten Lyrikers nach 1945 stempelte. Noch in seinem zweiten Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) dominieren Verse von überwältigender, wenn auch unkontrollierbarer Bildhaftigkeit und Leuchtkraft, phantastischen Mosaiken vergleichbar. Mit *Sprachgitter* (1959) aber setzt ein Prozeß der Ausnüchterung des lyrischen Ausdrucks ein, der Bewunderung abnötigt. Dieser Prozeß steht in zerreißender Spannung zur Reflexion über den Sinn von Dichtung überhaupt, die sich

im Gedicht ereignet (*Die Niemandsrose*, 1963). Neuerliche Anreicherungen kristallinischer Art (*Atemwende*, 1967, *Fadensonnen*, 1968, *Lichtzwang*, 1970) schlagen schließlich ins absolute, im Freitod besiegelte Schweigen um. Damit wird Celan erneut zur symbolischen Figur. Celans Freitod signalisiert, zwingender als die Proklamationen von Boehlich und Enzensberger dies konnten, das Ende einer literarischen Ära. Die Zeit, so hat man rechtens gedeutet, ist der Dichtung feind: «Orpheus schweigt»[11].

Celan starb in Paris, im freiwillig ein Vierteljahrhundert durchgehaltenen Exil. Das verweist auf den besonderen Charakter der Dichtungsfeindlichkeit der Zeit, das erweckt fast den Anschein, als läge der tödliche Antagonismus in der Sprache selber gegründet, insbesondere in der deutschen Sprache. Die Neigung deutscher Nachkriegslyriker, ihr Sprechen gegen das Schweigen zu setzen, ja in Schweigen schlechthin als in einen Zustand jenseits der kollektiven oder individuellen Sprache zu fallen, ist so gedeutet worden. Adornos berühmte Formel, daß nach Auschwitz keine Lyrik mehr möglich sei, gewinnt erst in diesem Zusammenhang ihren Sinn. Nimmt man eine derartige Deutung ernst, so zeigt sich, wie unsinnig es ist, politische oder ökonomische Zustände für die Schwierigkeiten verantwortlich zu machen, denen sich der Lyriker nach 1945 gegenübersah. Die Voraussetzungen, vor allem die politischen Voraussetzungen, mögen völlig verschieden sein; im Akt des Umgangs mit der Sprache schmelzen sie für den Autor auf die gleichen Probleme zusammen. Das zeigt das Werk des bedeutendsten Lyrikers, den die Deutsche Demokratische Republik hervorgebracht hat: Johannes Bobrowski (1917–1965). Renate von Heydebrand hat Bobrowskis Lyrik mit der Formel «engagierte Esoterik»[12] zu fassen versucht und damit zugleich deren konstitutive innere Spannung aufgedeckt.

Bobrowski wurde von Huchel angeregt und gefördert. Seine Gedichte sind meist realitätsgesättigte Beschwörungen einer östlichen Landschaft, in der sich deutsche und slawische Elemente mischen. Das gemahnt an Loerke. Bobrowski meint seine litauische Heimat; aber er nennt sie Sarmatien (*Sarmatische Zeit*, 1961). Schon das verweist darauf, daß es für Bobrowski mit purer Deskription nicht getan ist. In der Erinnerung muß die Landschaft zunächst so auf ihre Kernbestände zusammengeschmolzen werden, Wälder und Flüsse, Dörfer und Menschen, daß sie sich in wenigen Chiffren «setzen» läßt. Diese Chiffren werden im Gedicht dann zu einem fragmentarischen Ganzen gefügt, das zu seiner Aktivierung unabdingbar des Lesers, mehr noch: des wissenden, mitwissenden Lesers bedarf. Bobrowski ist engagierter Humanist; aber als Lyriker kann er – in Analogie zu seinen Generationsgenossen in der Bundesrepublik Deutschland oder im freiwilligen Exil – seinen Humanismus nur verwirklichen, wenn er ihn so lapidar vereinfacht, daß er ins Änigmatische umschlägt. Das ist zugleich die einzige Möglichkeit, sich von der Sprache des Alltags und

der Politik abzusetzen, die in ihrem Bereich voll verbindlich bleibt. Die Reduktion der Sprache auf Chiffren führt bei Bobrowski zu syntaktischen und verstechnischen Verzerrungen und Verkürzungen, deren Kühnheit ohnegleichen ist. Einzelne Worte gewinnen die Gewalt ganzer Gedankenketten. Überall wird, abbrechend und andeutend, Energie freigesetzt, jedes einzelne Gedicht rückt – in verdeckten literarischen Anspielungen wie in offenen Huldigungen – in gesamteuropäische Zusammenhänge. Das gilt unvermindert für *Schattenland Ströme* (1962) und für die postum veröffentlichten *Wetterzeichen* (1967).

Eine Sonderstellung in der deutschen Lyrik nach 1945 nehmen die Dichterinnen ein. Ihnen generell besonderes Einfühlungsvermögen in die Atmosphäre der Nachkriegszeit zu bescheinigen, ist zwar richtig, führt aber nicht sehr weit. Wichtiger dürfte ihre Fähigkeit zur instinktsicheren «Poetisierung» der Epoche sein, die nicht, wie bei ihren männlichen Kollegen, forcierter Stilmittel bedarf, etwa der übersteigerten Verbosität des frühen Krolow oder des übersättigten Symbolismus des frühen Celan, sondern von Anfang an mit einfacheren Formeln arbeitet. Die bedeutendste dieser Dichterinnen ist Nelly Sachs (1891–1970). Ihre beiden ersten Gedichtbände, *In den Wohnungen des Todes* (1947) und *Sternverdunkelung* (1949), fanden kaum Beachtung. Erst gegen Ende der fünfziger Jahre erntete sie mit den Bänden *Und niemand weiß weiter* (1957) und *Flucht und Verwandlung* (1959) breiteste Anerkennung. Im privaten Schicksal gestaltet Nelly Sachs zugleich das jüdische Schicksal, in diesem das Menschenschicksal überhaupt. Aus der Überlagerung dieser drei Schichten beziehen ihre Verse, die 1961 unter dem Titel *Fahrt ins Staublose* gesammelt wurden, die innere Spannung. Was gesagt wird, ist individuell und anonym zugleich. Die alttestamentliche Tonlage, härter und kompromißloser gehandhabt als einst von Else Lasker-Schüler, ist zugleich verfeinert, nervös, spätzeitlich. Das gilt auch für die letzten Bände *Glühende Rätsel* (1964), *Späte Gedichte* (1965) und *Die Suchende* (1966). Neben Nelly Sachs steht wesens-, wenn auch nicht ranggleich Marie Luise Kaschnitz (geb. 1901), die ihre lyrische Ernte 1965 unter dem Titel *Überallnie* einbringt. Schlichter als die oftmals ängmatischen Gedichte von Nelly Sachs und Marie Luise Kaschnitz sind die Verse der Österreicherinnen Christine Busta (geb. 1915) und Christine Lavant (1915–1973). Schöpfen die beiden älteren Dichterinnen, reflektierend, aus altjüdischer, antiker und christlicher Überlieferung, so verwenden die beiden jüngeren, naiver, die Bildwelten und Sprachformen des Märchens und der Legende. Christine Busta veröffentlicht die Sammlungen *Der Regenbaum* (1951), *Lampe und Delphin* (1955), *Die Scheune der Vögel* (1958), Christine Lavant *Die Bettlerschale* (1956), *Spindel im Mond* (1959), *Der Pfauenschrei* (1962). Unüberhörbar eingemischt sind rustikale Dämonien in der Nachfolge Trakls.

Auch Ingeborg Bachmann (geb. 1926) ist Österreicherin. Ihr ist «kämpfender Sprachgeist»[13] nachgerühmt worden. In ihren Gedichten verbindet sich,

wie bei Nelly Sachs, das Individuelle und das Anonyme. Eine erdnahe Schwerblütigkeit verhindert, daß die Metaphern allzu sehr verselbständigt, ja beliebig austauschbar werden. Die Lyrik von Ingeborg Bachmann liegt gesammelt in den Bänden *Die gestundete Zeit* (1952) und *Anrufung des Großen Bären* (1956) vor. Ein halb sibyllinischer, halb sirenenhafter Ton dominiert. Die Elemente Erde, Luft, Feuer und Wasser gewinnen unmittelbarer Stimme als in der gängigen naturmagischen Lyrik. Apokalyptische Züge treten hervor, aber diese sind nicht thematisch wie bei den Zeitlyrikern, sondern atmosphärisch, und werden infolgedessen nicht faktisch, sondern seismographisch registriert. Gestalten aus Märchen und Mythologie tauchen als Sinnfiguren des modernen Menschen auf; reale Landschaften, mit unvergleichlicher Dichte und Leuchtkraft beschworen («Große Landschaft bei Wien», «In Apulien»), sind zugleich Landschaften der jederzeit von Zerstörung bedrohten menschlichen Seele. Als Kernthemen schälen sich die uralten Motive Liebe und Schmerz, Zeit und Tod heraus. Lyrik ist notwendiger Ausdruck aller irdischen Schrecknisse, zugleich aber Überwindung dieser Schrecknisse im «ergriffenen» Wort.

Die Lyrik von Nelly Sachs und Ingeborg Bachmann stellt Kulminationspunkte dar, die allerdings deutlich machen, daß es sich bei diesen Gedichten, die aus individuellen und anonymen Komponenten gefügt sind, um Glücksfälle handelt, nicht aber um literarisch tradierbare Muster. So blieben sie für die Weiterentwicklung der Lyrik folgenlos, so erscheint in der Tat die einzige Tradition, die nach 1945 im Bereich der Versdichtung gestiftet wurde, die durch Krolow in und vermittels seiner eigenen Person gewährleistete Kontinuität. Gerade sie kann aber nicht bestimmte Neuansätze in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre und deren Fortbildung in den sechziger Jahren erklären. Auf eine Formel gebracht, lassen sich diese Ansätze folgendermaßen fixieren: im Bann und Zwang des literarischen Experiments, wie es durch *Transit* gefordert und gefördert wurde, bilden sich zunächst intern, im Untergrund, neue Sprechweisen aus, die dann in wachsendem Maße extern, in aller Öffentlichkeit, auf Verbindlichkeit drängen. Reine Lyrik, aus kritischen Sprachexperimenten entstanden, wird zu kritischer Lyrik mit ständig gesteigerter politischer Einfärbung. Das Werk der drei einflußreichsten Lyriker der letzten anderthalb Jahrzehnte, Enzensberger, Grass und Heißenbüttel, beweist es.

Hans Magnus Enzensberger (geb. 1929) hat drei Lyrikbände vorgelegt: *Verteidigung der Wölfe* (1957), *Landessprache* (1960) und *Blindenschrift* (1964), bevor er sich in einem radikalen Bruch mit seiner eigenen literarischen Vergangenheit der politischen Publizistik verschrieb. Seit 1965 fungiert er als Herausgeber des *Kursbuchs*. Dieser Bruch ist allerdings bereits in den drei Lyrikbänden angelegt. Der erste Band, *Verteidigung der Wölfe*, ist in drei Abschnitte eingeteilt: in «freundliche», «traurige» und «böse» Gedichte. In den «freundlichen» Gedichten werden bukolische, ja geradezu paradiesische Land-

schaften beschworen, die des Menschen nicht bedürfen, aber letztlich doch Emanationen einer überfeinerten, überzüchteten, hybriden menschlichen Seele sind. In den «traurigen» Gedichten wird Unbehagen an der Gegenwart als Kehrseite der Flucht in die unberührte Natur thematisiert. Der Akzent aber liegt schließlich – und das heißt: auch für die beiden folgenden Bände – auf den «bösen» Gedichten. In ihnen versucht Enzensberger mit äußerster Schärfe, die nirgends vor Überzeichnungen zurückschreckt, die politischen und sozialen Einrichtungen der deutschen Gegenwart, besonders der bundesrepublikanischen, zu treffen. Enzensberger attackiert alles und jedes und läßt seinem abgründigen, von Ressentiments durchsetzten Zorn gegen die allzu abgeschirmte Welt der Behörden und Gewerkschaften, der Karteien und Krankenkassen, der Konzerne und Rüstungsbetriebe freien Lauf. Die überspitzten Formulierungen Enzensbergers bleiben wie Pfeile mit Widerhaken im Gedächtnis haften. Die erhöhte Durchschlagskraft ist eine Folge der scharfen Formulierungen, hinter denen aber paradoxerweise eine verminderte Vitalität, ein bedenklich reduzierter moralischer Impetus steht.

Enzensbergers Lyrik ist, wo sie politische Themen erörtert, nicht eigentlich politisch aktiv, sondern re-aktiv und hat, so sehr sie diese an künstlerischer Qualität auch übertrifft, nichts mit der Zeitdichtung unmittelbar nach 1945 zu tun. Gerade die zartesten Naturgedichte Enzensbergers formulieren provokativ den völligen Verzicht auf den Menschen und rücken dadurch in einen untergründigen Zusammenhang mit der naturmagischen Lyrik. Ein höchstintensiviertes, bis in eisige menschenleere Zonen emporgetriebenes Gefühl brauchte nur in einen höchstintensivierten, bis zum dämonisch Sinnlosen herabgestimmten Zorn umzuschlagen, um zwangsläufig in die satirisch-elegischen Tiraden der *Landessprache* und der *Blindenschrift* einzumünden. In ihnen steht eine schlanke, fast elegante Diktion in faszinierendem, aber auch irritierendem Gegensatz zu hemmungsloser, die Ausdruckskraft des Wortmaterials überfordernder Akkumulation. Enzensberger verkörpert eben nicht, etwa polar zu Brecht, eine manieristische Variante politischer Lyrik, sondern, Tagesgeschehen beliebig verwertend und verwerfend, eine politische Variante manieristischer Lyrik. Der Bruch mit der Lyrik und der Sprung zur Publizistik beweisen, daß Enzensberger selber die dilemmatische Eigenart seiner Verse richtig einschätzte.

Enzensbergers Generationsgenossen, soweit sie genuine politische Dichter waren, wählten denn auch andere lyrische Verfahrensweisen. Erich Fried (geb. 1921) zumal entwickelt eine Form des Spruchgedichts, die an die besten Verse Brechts erinnert (*Reich der Steine*, 1963, *Warngedichte*, 1964). Nicht durch im Zorn vollzogene Worthäufung wie Enzensberger, nicht durch anmaßende und zu Fehlurteilen führende Funktionsverdoppelung als Ankläger und Richter, sondern durch Ausnüchterung der Sprache bis auf ihr moralisches Grundgerüst

erzielt Fried seine Wirkungen. In den «Gedichten und Gegengedichten» des Bandes *Befreiung von der Flucht* (1968) handelt Fried seine Entwicklung zum politischen Dichter geradezu programmatisch ab. Auch in der Folge läßt sich Fried nichts von seinem tiefen Ernst abmarkten (*Zeitfragen*, 1968, *Unter Nebenfeinden*, 1970). Dieser Ernst, diese Rechtschaffenheit ist dem versatilen, virtuosen Enzensberger fremd. Auch im Vergleich mit seinen Altersgenossen aus der Deutschen Demokratischen Republik schneidet Enzensberger schlecht ab. Günter Kunert (geb. 1929) bevorzugt das aus der Realität bezogene und kritisch auf die Realität zurückgewendete Spruchgedicht. Das signalisiert der Titel seiner ersten Sammmlung: *Wegschilder und Mauerinschriften* (1950). Kunert entwickelt in einem Prozeß konsequenter Verknappung eine ureigene Form des lakonischen Spruchs, der aus ironischer Ver-Wendung der Sprache entscheidende kritische Impulse bezieht. Bei schärfster Kritik aber wird äußerste Distanz gewahrt. Nicht von ungefähr nennt Kunert eine Sammlung seiner Gedichte aus anderthalb Jahrzehnten *Erinnerung an einen Planeten* (1963). Auch Elemente des Bänkelsangs nutzt Kunert (*Das kreuzbrave Liederbuch*, 1961). Darin berührt er sich mit Wolf Biermann (geb. 1936), der in der Nachfolge Villons und Brechts die Gebrauchslyrik der zwanziger Jahre zu neuen Ehren bringt (*Die Drahtharfe*, 1965, *Mit Marx- und Engelszungen*, 1968, *Für meine Genossen*, 1972). Biermann wahrt Tradition, indem er sie plündert, ein Verfahren, das überzeugender ist als die voraussetzungslose Negation, in der sich Enzensberger gefällt. Neben Kunert haben der 1933 geborene Reiner Kunze (*Vögel über dem Tau*, 1959, *Sensible Wege*, 1969) und der 1941 geborene Volker Braun (*Provokation für mich*, 1965, *Wir und nicht sie*, 1970) meisterhafte epigrammatische Lyrik geliefert.

Ein Meister des Epigramms, ein politischer Dichter in der skurrilen Maske des Sprach-Verwenders ist auch Günter Grass (geb. 1927), dessen Leistung als Dramatiker und Erzähler in den nächsten Kapiteln gewürdigt werden soll. Grass begann als Lyriker mit absurd-tiefsinnigen Sprachgebilden, halb Arp, halb Bosch, halb Kinderreim, halb Zauberspruch (*Die Vorzüge der Windhühner*, 1956). Aber immer stärker zeichnete sich seit *Gleisdreieck* (1960) im Untergrund der Gedichte von Grass politische Kritik ab. Sie wird nie eindeutig als Spruch, aus dem sich eine Lehre ablesen und ablösen läßt, formuliert, sondern bleibt der Groteskform, dem spezifischen sperrigen Rhythmus, der fiktiv-infantilen Sangbarkeit verknüpft. Grass trägt nirgends wie Enzensberger seine Kritik vermittels der Sprache an die Phänomene heran, sondern läßt die Phänomene in der Sprache und aus der Sprache entstehen, und zwar so, daß in diesem Prozeß die Deformationen der Gegenwart, auch die politischen, sichtbar werden. Zwischen lyrischer und politischer Aktion besteht bei Grass, wie bei Kunert, kein Bruch. Vergleichsweise privat scheinen demgegenüber die skurrilen Verse von Günter Bruno Fuchs (geb. 1928) und Christoph Meckel

(geb. 1935) zu sein. Doch auch in ihnen schwingen politische Untertöne mit, die sich bei Fuchs in vagantischem Mißmut (*Pennergesang*, 1964, *Blätter eines Hof-Poeten*, 1967) und bei Meckel in visionärer Angstbefangenheit (*Nebelhörner*, 1959, *Bei Lebzeiten zu singen*, 1967) artikulieren.

Helmut Heißenbüttel (geb. 1921) ist mit gleicher Konsequenz wie Krolow seinen Weg gegangen und hat damit ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur literarischen Kontinuität geleistet. Literarische Moderne im zugespitzten Sinn hat überhaupt erst Heißenbüttel gestiftet. Daß dabei auch manch lyrischer Unfug freigesetzt wurde, der nur mühsam technizistisch verbrämt war, kann nicht Heißenbüttel zur Last gelegt werden. Wie schon im Falle Stefan Georges mißt man den Meister am besten nicht an seinen Schülern. Was vor dem Auftreten Heißenbüttels an Lyrik vorlag, hing, und wenn es sich noch so bewußt experimentell gab, thematisch oder formal mit älterer Lyrik zusammen. Krolow beispielsweise blieb Dichter in dem Verständnis, daß sein Werk Folge einer intuitiven Spontaneität war, wie sie schon das 19. Jahrhundert als Voraussetzung für Lyrik gesehen hatte. Heißenbüttel dagegen machte ernst mit einem rein konstruktiven Gestaltungsprinzip. Schon die Titel seiner frühen Gedichtbände *Kombinationen* (1954) und *Topographien* (1956) verraten, daß hier das Technische, das Berechenbare, das Fixierbare vorherrscht. Durch äußerste Strenge und Sparsamkeit der Ausdrucksmittel filtert Heißenbüttel seinen Stil: so entstehen spröde Gebilde von äußerster Präzision und seltsam kristallischer Struktur, deren Effekt allerdings eigentümlich zweiseitig, fast doppeldeutig ist. Einerseits besticht die kühle, distanzierte Art dieser skelettierten Lyrik intellektuell; andererseits gewinnt sie dadurch paradoxerweise einen erhöhten sensuellen Reiz.

Die äußerste Gegenposition zum Impressionismus, wie ihn um die Jahrhundertwende Arno Holz in der Frühphase des *Phantasus* entwickelt hatte, ist erreicht und schließt zugleich – übrigens auch bei Heißenbüttel in der schon für Holz typischen engen Verflechtung von Theorie und Praxis – zu dieser Stillage zurück. Heißenbüttel gibt keine Gefühlsmischungen, sondern «Kombinationen» verschiedener Seh- und Fühlweisen, keine Landschaftsschilderungen, sondern «Topographien»; eben das aber verstärkt die ästhetische Qualität, macht sie überhaupt erst wieder zu einer verbindlichen Kategorie. Wie die Landschaft in der Landkarte ohne Erdenrest aufgehoben ist, so die Gesamtheit der gegenwärtigen Welt in dieser «poésie pure». Heißenbüttel erkennt sehr wohl das in seiner ästhetischen Position verborgene Dilemma. Er läßt für seine Gebilde den Terminus «Gedicht» fallen und nennt sie schlichtweg «Texte». In den sechziger Jahren veröffentlicht er eine Reihe von «Textbüchern», in die er auch seine beiden frühen Gedichtbände völlig einschmilzt. 1970 werden sie unter dem strengen und fordernden Titel *Das Textbuch* gesammelt vorgelegt. Neben dem Autor Heißenbüttel ist der Mentor Heißenbüttel in den sechziger

Jahren unermüdlich auf dem Sektor der Experimentallyrik tätig. Er ediert, kommentiert, theoretisiert. Dabei ergibt sich nicht selten, daß Heißenbüttels Theorie stärker fasziniert als das jeweilige poetische Produkt, an das sie gewendet wird.

Nur wo Ironie im Spiel ist, gelingt es den Experimentallyrikern, Ansätze früherer Literaturepochen fortzuführen und zu entfalten. Das setzt im Untergrund bereits in den frühen fünfziger Jahren ein, und zwar in den «Randzonen» Schweiz und Österreich. In der Schweiz versucht Eugen Gomringer (geb. 1925) seit 1954 die «konkrete Poesie», wie er sie nennt, durchzusetzen. In Österreich konstituiert sich gleichzeitig die «Wiener Gruppe», die sehr bewußt an die Sprachexperimente der Dadaisten anknüpft, aber auch die Sprachspielereien des Barock wiederzubeleben versucht. Erst spät zieht Deutschland unter der Führung von Franz Mon (geb. 1926), dem Mitherausgeber der Anthologie *Movens* (1960), nach. Unter den Wiener Autoren verdienen drei besondere Hervorhebung: Hans Carl Artmann (geb. 1921), Ernst Jandl (geb. 1925) und Gerhard Rühm (geb. 1930). Sie sind Sprachakrobaten in geradezu zirzensischem Sinne und beherrschen, wenn man Benns Formel hier frei verwenden will, die «Phase II» des Dadaismus. Die Reduktion der Sprache auf den einzelnen Satz, das einzelne Wort, den einzelnen Laut ermöglicht diesen Dichtern die Schöpfung, oder schärfer gesagt: die Setzung einer neuen Welt. Mit Notwendigkeit fallen dabei die Grenzen der tradierten literarischen Gattungen. Lyrik wird einerseits optisch verfestigt zu puren Zeichen, zu Lettern, die nur noch grafisch erfahrbar sind, andererseits wird sie akustisch in den Laut, in die Lautfolge überführt. Damit wird das Sprach-Spiel zu einer wortwörtlich un-erhört neuen Form des Hör-Spiels, die ihrerseits jederzeit in das Seh-Spiel einmünden kann. Was einem Österreicher wie Doderer nicht gelingt, nicht gelingen kann, gelingt den Autoren der «Wiener Gruppe»: das «totale» Kunstwerk. Es steht, als Summe von sprachlichen «Funden», in einer Tradition, die bis auf die Troubadours zurückweist; gleichzeitig steht es, in die Zukunft gerichtet, für einen «unausfüllbaren Hunger nach Unausdenkbarem», wie er von Heißenbüttel schon früh artikuliert worden war.

DRITTES KAPITEL

Drama und Hörspiel

Überblickt man das deutsche Drama nach 1945, so ergibt sich ein zwiespältiges, widerspruchsvolles Bild. Das ist nicht allein mit der schlimmen Erbschaft erklärt, die das Drama nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches anzutreten hatte. Daß zahlreiche Theater zerstört waren, fiel noch am wenigsten ins Gewicht. Erstaunlich schnell entwickelte sich – oft unter katastrophalen äußeren Bedingungen – wieder ein lebendiges Theaterleben. Zu einer ökonomischen Krise des Theaters kam es erst anläßlich der Währungsreform von 1948, und auch diese Krise wurde rasch überwunden. Fehlende technische Mittel und Möglichkeiten machten die Bühnen durch gesteigerte Improvisation vollauf wett. Auch wurde die Imagination des Publikums stärker gefordert als zuvor bei einem reibungslos funktionierenden, in sich gesättigten Illusionstheater. Das führte zu literarischen Sproßprozessen, von denen noch zu reden sein wird. Wirklich fatal aber war, daß diesem Theater, das so rasch seine eigene Auflösung überwunden hatte, die 1944 mit der Schließung sämtlicher deutscher Bühnen unaufhebbar vollzogen zu sein schien, die Autoren fehlten.

Die Dramatiker des Dritten Reiches hatten sich samt und sonders politisch disqualifiziert. Für das Theater der ersten Stunde fielen sie aus, zumal Verbote der Besatzungsbehörden auch der Aufführung ihrer unpolitischen Stücke im Wege standen. In späteren Jahren haben einige dieser Dramatiker versucht, auf der Bühne wieder Fuß zu fassen, indem sie sich den Aktualitäten einer radikal verwandelten Zeit verschrieben. Es mißlang auch in den Fällen, in denen von der Thematik her mit einer Resonanz im Publikum gerechnet werden konnte, etwa bei Curt Langenbecks Drama über die dilemmatische Situation des Atomforschers im politischen Kräftefeld (*Der Phantast*, 1948) oder bei Hans-Joachim Haeckers Stück über die moralische Verschuldung der Deutschen gegenüber ihren jüdischen Mitbürgern (*Dreht euch nicht um*, 1961). Andere Autoren hatten die gleichen Probleme für den Zeitgeschmack zwingender in dramatischer Form abgehandelt. In den Leerraum traten nun aber auch nicht sofort die Dramen Brechts ein. Aufführungsrechtliche Erwägungen verhinderten das zunächst. Vielmehr erfolgte in voller Breite ein Einbruch der außerdeutschen Dramatik auf die deutschen Bühnen, der einem Sog seitens des Publikums entsprach, das gierig einen «Nachholbedarf» von zwölf Jahren befriedigen wollte. Dabei dominierte, von den Besatzungsbehörden mit gesundem Egoismus gelenkt, in den vier Zonen – je nach Besatzungsmacht – die englische, amerikanische, russische oder französische Dramatik.

So wurden die deutschen Bühnen von den Dramen Sartres und Anouilhs, O'Neills und Wilders, Frys und Eliots, Gorkis und Katajews – um nur einige zu nennen – beherrscht. Vereinzelt konnte man bei der Inszenierung an Bühnenerfahrungen der zwanziger und dreißiger Jahre anknüpfen, meist aber handelte es sich um Novitäten. Insgesamt war die handwerkliche Qualität der gelieferten Ware – von den vermittelten Ideen einmal ganz abgesehen – so hoch, daß daneben jüngere Talente mit ihren noch unvollkommenen Versuchen kaum eine Chance hatten. Nach 1948, als selbst die hochsubventionierten staatlichen und städtischen Bühnen in erster Linie auf den sicheren Erfolg ihrer Spielpläne bedacht waren, wurde die Lage noch prekärer. Und nun setzte der zweite große Einbruch von «außen» ein, der insgesamt noch folgenreicher als der erste war: Brechts Dramen aus der Emigration wurden in die Spielpläne aufgenommen. Gegen Brechts Meisterschaft des Dialogs und der Figurengestaltung – die Handlungsführung stand auf einem anderen Blatt – kam keiner der Mitlebenden auf. Die Gründung einer eigenen von Brecht geleiteten und von seinen Stücken beherrschten Bühne im Ost-Berliner Theater am Schiffbauerdamm verfestigte diese dominierende Rolle. In der Bundesrepublik Deutschland starrte man – weit über Brechts Todesjahr 1956 hinaus – wie paralysiert auf die mustergültigen Inszenierungen des «Berliner Ensembles». Aber auch in der Deutschen Demokratischen Republik dauerte es Jahre, bis sich einige der ehemaligen jüngeren Mitarbeiter Brechts als Dramatiker freigespielt hatten und Stücke eigenen Zuschnitts vorlegen konnten. Peter Hacks datiert diesen Vorgang exakt auf das Jahr 1962. Die österreichischen Bühnen zogen sich in dieser Situation, wie übrigens die bundesrepublikanischen meist auch, auf die tradierten und bewährten älteren Spielpläne zurück und brachten das aktuelle Element vorwiegend in die Inszenierung ein, ohne sich doch wieder an so konsequente Bearbeitungen der klassischen Dramatik zu wagen, wie Brecht sie für die *Antigone* des Sophokles oder Shakespeares *Coriolan* lieferte.

Ein Sonderbereich von höchster Bedeutung für das Drama nach dem Zweiten Weltkrieg war die Schweiz. Einzig die Schweizer Bühnen hatten die Tradition des deutschen Dramas auch durch die Jahre 1933 bis 1945 ungebrochen und unverfälscht bewahrt. Auf die Bedeutung des Zürcher Schauspielhauses wurde bereits hingewiesen. Was auf die übrigen deutschsprachigen Bühnen als doppelte Flutwelle hereinbrach, war hier Jahr um Jahr gelassen und unspektakulär integriert worden. Entwicklungssprünge und Entwicklungsbrüche gab es nicht. Es kann daher nicht verwundern, daß die einflußreichsten Beiträge zum deutschsprachigen Drama nach 1945 aus der Schweiz stammen. Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt sind die beiden einzigen Dramatiker, die es zu einer mit Brecht vergleichbaren Breitenwirkung brachten, einer Wirkung also, die nicht auf ein, zwei erfolgreichen Stücken basiert, sondern auf einem thematisch und formal weitgestreuten und variablen Gesamtwerk. Die bekanntesten

und meistgespielten Zeitstückeschreiber der sechziger Jahre, Weiss, Kipphardt und Hochhuth, sind eben darin hinter den beiden Schweizern zurückgeblieben; sie sind Autoren eines einzigen sensationellen Bühnenerfolgs, den zu wiederholen sie sich, durch Fanatismus jede Variabilität zerstörend, bemühten. Die politische Komponente ist in den Dramen von Frisch und Dürrenmatt von Anfang an so stark, daß man eben daraus ihre Sonderstellung abzuleiten versucht hat. Beide waren der deutschen Entwicklung nah genug, um als Lernende in Krisenzeiten exakte Einsichten gewinnen zu können; beide waren aber auch als Bürger eines neutralen freiheitlichen Staats distanziert genug, um den Hebel der Kritik ansetzen zu können, und zwar, wo es not tat, auch an der eigenen Position. Diese Mischung aus nüchterner Neutralität und leidenschaftlichem Engagement macht, gegenüber dem Emigranten Brecht, aber auch gegenüber einem Dramatiker wie Zuckmayer, der jetzt allerorts mit *Des Teufels General* (1946) wohlverdiente Erfolge einheimste, die Sonderrolle der beiden Schweizer aus. Was deutsche Autoren, in die Ereignisse verstrickt, nicht leisten konnten, nämlich eine Lagebeurteilung in dramatischer Form, leisteten Frisch und Dürrenmatt, eben weil der literarischen Anstrengung nicht erst die Anstrengung einer Lösung aus der politischen Verstrickung vorausgehen mußte.

Das Sich-Freispielen der deutschen Autoren erfolgte auf andere Weise: nämlich zum Hörspiel hin. Wer potentiell Dramatiker war, wanderte zum Hörspiel ab. Wo die Bühnen verschlossen blieben, baute man sich eine innere Bühne auf; wo Vergangenheitsbewältigung das Gebot der Stunde war, wich man in eine zeitlose, zeitsprengende Welt aus. Man umging Widerstände, auch die Widerstände des Publikums. Da der Hörspielautor unkontrolliert schreiben kann, wird jedoch, zusätzlich gefördert durch die spezifischen Reproduktionsbedingungen, der Begabungskern angegriffen. So ist die neue literarische Gattung immer in Gefahr, ins Subliterarische abzusinken, mehr noch: so sieht es zunächst nicht danach aus, als ob sich das Hörspiel als eigene Gattung überhaupt literarisch etablieren könne. Auch die spezifische literaturgeschichtliche Situation hält diesen Zweifel wach. Denn das erste und einzige durchschlagende Erfolgsdrama der unmittelbaren Nachkriegsjahre ist zunächst als Hörspiel produziert worden und hat dann doch sämtliche Bühnen erobert: *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert. Borchert, ein junger frühverstorbener Schauspieler, in dem, wenn auch mit vielerlei Eintrübungen, wider alle Chronologie und literarische Vernunft, noch etwas vom Impetus des Expressionismus lebendig geblieben war, nicht als Stilhaltung, sondern eher als Lebensgläubigkeit, nannte sein Werk im Untertitel «Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will». Diese Verbitterung ist – als Ausfluß einer Gläubigkeit, die von der Furchtbarkeit der Zeitläufte gestört worden ist – echt. Borchert übersah dabei allerdings, wie radikal der Umschwung von 1945 war,

wie sehr die Allgemeinheit sich von seinem Impetus überwältigen zu lassen geneigt war.

Draußen vor der Tür wurde am 13. Februar 1947 als Hörspiel gesendet, erreichte die Bühnen also als akustisch vervielfältigtes «Manuskript». Die Geschichte des Unteroffiziers Beckmann, der aus dem Kriege heimkehrt, aber als Entwurzelter nirgends Fuß fassen kann, und das um so weniger, als er erkennen muß, wie schnell sich die großen und kleinen Kriegsverbrecher mit den neuen Verhältnissen zu arrangieren verstehen, ist durchaus hörspielartig angelegt. Die Szenensequenz kulminiert mehrfach in monologischen Entladungen der Zentralfigur. Beckmann erkennt, durch die Szenen schreitend, den fragmentarischen, fragwürdigen Charakter der Welt. Das erinnert von fern an die Stationendramen des Expressionismus. In der Begegnung mit Beckmann teilt sich das dramatische Personal, Frau und Freund, Mädchen und Mann, Oberst und Kabarettdirektor, Beerdigungsunternehmer und Straßenfeger, in Gute und Böse. Beckmann ist nicht nur der Geschlagene, ein im Leiden potenzierter Odysseus, dem nur noch seine Gasmaskenbrille geblieben ist, um die Welt zu sehen, er ist auch, innerhalb der Gesamtfiguration, der Katalysator, mehr noch: der Ankläger, zwar den Verhältnissen ausgeliefert, aber in seiner hoffnungslosen Verlorenheit doch auch widerspruchsvoll geborgen. Diese Doppelfunktion traf den zentralen Punkt im Bewußtsein der Zeitgenossen. Beckmann formuliert seine Welt-Klage als eine in den entleerten Raum gestoßene Frage (geniale Nutzung der funkischen Technik des Hall-Raums): «Gibt denn keiner Antwort?» Die dreifache Repetition verwandelt die Frage insgeheim zur Antwort. In dieser Verwandlung wird die Spielebene, die Nachkriegswirklichkeit, aufgehoben, wird der entleerte Raum gefüllt: Damit aber hebt sich das Drama als Drama auf.

Das hat Folgen weit über den Borchertschen Text hinaus. Weil keiner Antwort zu geben vermag, stellt das Hörspiel als neue Gattung, literaturgeschichtlich gesehen, eine Formwerdung dieser Frage dar. Deren Vorteile und Vorzüge sind außerordentlich vielschichtig. Da sich, wie einleitend erwähnt, die Rundfunkanstalten zu den einflußreichsten literarischen Mäzenen entwikkelten, verwundert es nicht, daß sie aus ihrem Mäzenatentum Kapital schlagen wollten und die begabtesten Autoren auf diese funkgebundene Gattung hinwiesen, ja hindrängten. Das geschah unabhängig vom bisherigen Arbeitsgebiet der Autoren. Die Fähigkeit, dramatische Dialoge zu schreiben, war nicht unabdingbare Voraussetzung für das Verfertigen von Hörspielen. Auch von der Lyrik und vom Roman, ja selbst vom Essay her war der Einstieg möglich. Die Person des Romans erscheint im Hörspiel, entmaterialisiert, als Stimme. Was die einzelne Stimme spricht, vermag jederzeit in monologische Lyrik überzugehen. Selbst wo sie sich stark rhetorisch artikuliert, etwa im Schlußmonolog Beckmanns, ist das lyrische Element unüberhörbar. Reflexionen brin-

gen essayistische Elemente ins Spiel. Arno Schmidt beispielsweise entwickelte eine eigene Form des «Radio-Essays».

Am folgenreichsten war die totale Unabhängigkeit des Hörspielautors von Zeit und Raum, ein Vorteil, wie ihn sonst nur noch der Romancier genießt. Während der Dramatiker an die technischen Möglichkeiten der Bühne gebunden bleibt – selbst da, wo er in der Nachfolge des Expressionismus der bildentleerten, aber lichtdurchfluteten Bühne vertraut –, kann der Hörspielautor frei mit Zeit und Raum schalten und dabei Zeit und Raum durch Wechsel des Klangvolumens und durch Verwendung realer Geräuschkulissen jederzeit akustisch präzisieren. Das freie Verfügen über die Skala sämtlicher Töne und Geräusche ermöglicht die permanente Überschreitung der Grenzen der Sprache. «Wirklichkeit» wird unmittelbarer ins Artefakt hineingenommen, als dies selbst beim Roman der Fall ist; auf der anderen Seite wird die Imagination des Rezipienten, hier des Hörers, stärker aufgerufen als in allen anderen literarischen Gattungen. Aus der «Kahlschlagpoesie»[14] nach 1945 entwickelt sich – im Sinne des Ausgleichs – die hochgradig imaginativ gesättigte neue Form. Damit gewinnt das Hörspiel – weit über seine Funktion als Dramen-Substitut hinaus – geradezu Heilscharakter. Die Frage «Gibt denn keiner Antwort?» kann es zwar nicht lösen, doch stellt es, die Unlösbarkeit der Frage zugegeben, in spiegelbildlicher Ergänzung zu dem oben Gesagten, auch eine mögliche Antwort in Form einer neuen literarischen Gattung dar.

Wie aus dem Drama ist auch aus dem Hörspiel der Mensch nicht fortzudenken. Er agiert nicht vor aller Augen, sondern artikuliert sich als Stimme, mit der sich der Hörende jederzeit identifizieren kann. Das ähnelt mehr der musikalischen als der literarischen Rezeption und ist, unter den spezifischen Voraussetzungen der technischen Welt, ein magischer Akt. Es verwundert nicht, daß man diese magische Komponente des Hörspiels ebenso oft hervorgehoben hat wie dessen besonderen, an die menschliche Stimme gebundenen Humanismus. Beides, Magie und Humanismus, bestätigt den Heilscharakter und weist damit der Poesie insgesamt einen sehr hohen Platz im Wertesystem nach 1945 zu, einen höheren vielleicht noch, als sie um 1900 glaubte beanspruchen zu können. Das wird auch deutlich, wenn wir das deutsche Hörspiel nach 1945 typologisch zu gliedern versuchen. Drei Grundtypen zeichnen sich ab: das didaktische, das satirische und das poetische Hörspiel. Dabei ergibt sich keine scharfe Trennung zwischen diesen drei Typen, sondern eine Akzentverschiebung im jeweiligen Einzelfall. Im didaktischen Hörspiel finden sich auch satirische Elemente, und da es als Gattung auf intime Kommunikation angewiesen ist, ist es in Poesie zumindest eingebettet. Das satirische Hörspiel bedarf der didaktischen Impulse, ist doch seit altersher ohne einen kräftigen Einschuß von Didaktik Satire nicht möglich, und das poetische Element fehlt schon darum nicht, weil sich die Satire subtiler Brechungen und Nuancen bedienen muß, um

das Lehrhafte sinnlich einzufärben und anzureichern. Das poetische Hörspiel schließlich schmilzt die didaktischen und satirischen Elemente vollkommen in sich ein und stellt infolgedessen den Höhepunkt der neuen Gattung dar. Von hier aus bezieht sie ihren Anspruch und dessen einhellige Bestätigung durch die zeitgenössische Kritik. Als die wichtigsten Vertreter dieser drei Grundtypen des Hörspiels dürfen Wolfgang Weyrauch, Wolfgang Hildesheimer und Günter Eich gelten.

Wolfgang Weyrauch (geb. 1907) versuchte sich bereits 1931, gemeinsam mit Ernst Glaeser, im Hörspiel *(Anabasis)*, wich dann aber für anderthalb Jahrzehnte auf die Erzählung aus. Als er nach 1945 seine literarische Produktion wiederaufnahm, erkannte er als einer der ersten die Nähe beider Bereiche: was er hinfort konzipierte, war Erzählung und Hörspiel zugleich, war, anders gewendet, für den Lesenden wie für den Hörenden bestimmt. *Auf der bewegten Erde* wurde 1946 als Erzählung veröffentlicht, 1947 als Hörspiel gesendet, *Die Minute des Negers* kam 1953 als Erzählung und 1954 als Hörspiel heraus. Das war möglich, weil die Konzeption von vornherein doppelseitig war. Weyrauch, ein verspäteter und darum ernüchterter Expressionist, versteht sich als moralischer Schriftsteller. Er will die Welt verbessern und sucht darum mit einer Hartnäckigkeit, die Bewunderung abnötigt, die direkte Ansprache des Publikums. Er reichert seine Prosa dokumentarisch und seine Verse rhetorisch an und mischt dann Vers und Prosa. Die Übermittlung dieser Mischung erfolgt vorzugsweise durch einen reportageartigen Monolog. Das vor allem ist ein didaktischer Zug: der Hörer wird der Belehrung durch die Wirklichkeit unterworfen. Weyrauch vergißt aber nie, daß die Wirklichkeit im Medium des Hörspiels auch entmaterialisiert wird, daß also die neue Gattung paradox strukturiert ist. Unter dem programmatischen Titel *Dialog mit dem Unsichtbaren* sammelt Weyrauch 1962 seine wichtigsten Hörspiele: *Woher kennen wir uns bloß?* (1952), *Vor dem Schneegebirge* (1953), *Die japanischen Fischer* (1955), *Indianische Ballade* (1956), *Anabasis* (Neufassung 1959), *Gori und die großen Geister* (1961), *Totentanz* (1961). Es fällt auf, daß Weyrauch die zeitlosen, auf reine Poesie zielenden Hörspiele für überlieferungswürdiger hält als die zeitgebundenen, tagesbefangenen. Der Didaktiker und Moralist versucht sich dem Hörspieltypus anzunähern, der in den fünfziger Jahren die höchste literarische Wertschätzung erfuhr.

Auch bei Wolfgang Hildesheimer (geb. 1916) besteht eine enge Beziehung zwischen Hörspiel und Erzählung. Allerdings liegt bei ihm nicht, wie bei Weyrauch, bereits die Konzeption im Grenzbereich beider Gattungen, die in der Folge doppelseitig entfaltet werden können. Vielmehr bevorzugt es Hildesheimer, bestimmte Einfälle seiner Erzählungen dramatisch aufzugreifen und auszubauen. Dadurch nähern sich seine Hörspiele dem Drama an, ja haben nicht selten den Weg auf die Bühne gefunden. Bei Weyrauch, dessen Hör-

spiele in den erzählerischen Kontext eingebunden blieben, war das nicht möglich. Hinzu kommt, daß Hildesheimer Satiriker ist. Münden seine Erzählungen (*Lieblose Legenden*, 1952, *Paradies der falschen Vögel*, 1953) in die Pointe ein, die Anlaß eines Neuentwurfs in dramatischer Form sein kann (*Das Atelierfest*, 1955), so verlangt darüber hinaus die pointierte Art des dramatischen Dialogs nach der konkreten Figur, mehr noch: nach der konkreten Situation, in der die Figur ihre Pointen an den Mann bringen kann. Das läßt sich an der Veränderung ablesen, die *Der Drachenthron* (1955) in der Bearbeitung von 1961, die unter dem Titel *Die Eroberung der Prinzessin Turandot* herauskam, erfuhr: der falsche Prinz zieht sich nach seinem verbalen Sieg über die Prinzessin nicht mehr aus dem aktiven Leben zurück, sondern spielt nun erst recht, als Drahtzieher, in der großen Politik mit. Dieser latente Zwang zur dramatischen Konkretisierung ist allen Hörspielen Hildesheimers zu eigen. Der Hörspieldichter Hildesheimer ist der heimliche König unter den Dramatikern der fünfziger Jahre.

1958 veröffentlicht Hildesheimer die Sammlung *Spiele, in denen es dunkel wird*. Sie enthält die Hörspiele *Pastorale oder Die Zeit für Kakao*, *Die Uhren* und *Landschaft mit Figuren*. Wie bei der Weyrauchschen Sammlung beweist auch hier der Obertitel, daß sich der Autor über die Doppeldeutigkeit der neuen Gattung im klaren ist. Denn die *Spiele, in denen es dunkel wird* sind ja gerade auf Sichtbarmachung in vollem Licht angelegt. Zu den witzigen Pointen der Dialoge treten hinreißende mimische Gags im Stil des absurden Theaters, wie sie erst ein Jahrzehnt später von Peter Handke wieder erreicht worden sind. Gerade die sichtbar gemachte Realität Hildesheimers aber hat die Tendenz, sich aufzulösen, während demgegenüber das Unsichtbare, in dem Weyrauch dialogisch verharrt, von unzerstörbarem Bestand ist. Auch die folgenden Hörspiele Hildesheimers liegen auf dieser Grenzlinie: *Nocturno im Grand-Hotel* (1959), das seine Ambiguität auch als Fernsehspiel unter Beweis stellte, *Herrn Walsers Raben* (1960), *Die Verspätung* (1961), *Unter der Erde* (1962), *Das Opfer Helena* (1965), *Monolog* (1965). Danach versuchte sich Hildesheimer mit schockierender moralischer Verve, in die sämtliche satirischen Impulse ohne Rest eingeschmolzen sind, im zeitkritischen Roman (*Tynset*, 1965, *Masante*, 1973).

Ist das Hörspiel bei Weyrauch Laut gewordene Erzählung und bei Hildesheimer latentes Drama, im Absurden abgefangenes agonales Spiel, so bei Günter Eich lyrisches Gedicht, also Poesie schlechthin. Den Lyriker Eich haben wir im vorigen Kapitel kennengelernt. Nachzutragen bleibt, daß sich Eich, wie Weyrauch, schon früh im Hörspiel versuchte, auch er anfangs mit einem Gefährten, Martin Raschke. In den Jahren 1933 bis 1939 werden mehrere Hörspiele Eichs gesendet (*Das Raritätenkabinett*, *Fährten in der Prärie*, *Der Tod an den Händen*). Aber erst nach 1955 setzt sich Eich als Hörspieldichter durch,

mehr noch: setzt er als Dichter das Hörspiel durch. Daß diese neue literarische Gattung, aller Doppeldeutigkeiten ungeachtet, so rasch akzeptiert wurde, ist einzig und allein Eichs Verdienst. Weder ein engagierter und hochgestimmter literarischer Handwerker wie Weyrauch noch ein geistreicher, auf tragisch getönte Clownerien versessener Stilkünstler wie Hildesheimer hätte das vermocht. Sie wären Sonderfälle geblieben. Eich dagegen machte das Hörspiel zur repräsentativen Gattung der deutschen Literatur der fünfziger Jahre.

Eichs Hörspiel *Träume* (1950) ist der initiatorische Akt. In einen lyrischen Monolog eingebettet werden fünf Träume vorgeführt. Sie sind exakt auf den Tag datiert. Name, Beruf, Wohnort der Träumenden, alltäglicher Menschen allesamt, werden genannt. Die Träume spiegeln verschiedene Ebenen der Realität und schließen sich ihrerseits zu einem vielschichtigen Bild der Realität zusammen. Da das Hörspiel Welt schlechthin entwirft, ist der Hörende dieser Welt ausgeliefert und gleichzeitig in ihr geborgen. Die Balance zwischen Trauer und Trost muß aufs genaueste gewahrt werden. Gerade das gelingt Eich zeitlebens auf unvergleichliche Weise. Der lyrische Monolog mahnt am Anfang der Träume: «Alles, was geschieht, geht dich an.» Diese Mahnung wird am Ende zur Forderung gesteigert: «Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!» Der Anspruch der neuen Gattung ist also gerade bei Eich didaktisch gebunden. Das bildet eine solide Basis, wenn in der Folge märchenhafte und magische Elemente in Eichs Hörspiele einströmen. Das Hörspiel *Geh nicht nach El Kuwehd!* nutzt erstmals die Welt des Orients als Ort des Geheimnisses. *Der Tiger Jussuf* und *Sabeth*, beide 1951, verwenden Elemente des Tiermärchens. Tiger und Rabe sind der Sprache mächtig, aber da sie ja nur als Stimmen hörbar sind, die sich zudem selber in Frage stellen, bleibt offen, ob sie reale Gestalten oder nur Ausgeburten menschlicher Phantasie sind, die in einem Prozeß der Rückverwandlung zu realen Gestalten verdichtet werden müssen. 1953 sammelt Eich diese vier Hörspiele unter dem Titel *Träume*. 1958 folgt die zweite Sammlung *Stimmen*, die sieben Hörspiele enthält, 1964 die dritte Sammlung *In anderen Sprachen* mit vier weiteren Hörspielen. Eine Gesamtausgabe *Fünfzehn Hörspiele* erscheint 1966 und beweist, daß die neue literarische Gattung im Schatten des Fernsehens bereits historisch geworden ist. Was sich jetzt noch auf dem Gebiet des Hörspiels ereignet, gehört zum esoterischen Zeremoniell der Experimentallyrik, von der im vorigen Kapitel kurz die Rede war.

Die zentrale zweite Sammlung *Stimmen*, der gegenüber die erste Sammlung *Träume* wie ein Prolog und die dritte Sammlung *In anderen Sprachen* wie ein Epilog anmutet, zeigt die Eigentümlichkeiten des Hörspieldichters Eich am eindringlichsten. In der Handlungsführung bevorzugt Eich die Parallelsetzung. Nebeneinander gelagert werden können nicht nur Traum und Wirklichkeit, sondern auch verschieden geartete Lebensläufe, verschiedene Existenzstufen

derselben Figur, verschiedene Zeitschichten *(Die Andere und ich, Die Mädchen von Viterbo)*. Was das Theater nur mühsam vermittels der Simultanbühne vermag, gelingt dem Hörspiel auf der inneren Bühne mühelos. Im Dialog bevorzugt Eich, analog zur Handlungsführung, das vieldeutige, vielschichtige Wort. Das Wort ist Ausgangs- wie Zielpunkt: halb nur vernommen, weckt es den brennenden Wunsch, es zu begreifen, aber wenn es begriffen worden ist – in einem Augenblick, der die Welt verwandelt –, ist es auch schon wieder vergessen. So wird die menschliche Existenz zu einem Weg der Suche nach diesem Wort, in welchem sich, unüberhörbar, das geoffenbarte Wort verbirgt. Suche nach dem Wort ist Suche nach Gott *(Allah hat hundert Namen, Das Jahr Lazertis)*. In der Szenengestaltung, lies: Raumbeschwörung bedient sich Eich der Geräusche der Realität. Er überträgt sie so in seine Hörspiele, daß sie eine Funktion bekommen, die weit über Beschreibung oder Untermalung hinausgeht. Das Geräusch wird zum Sinnträger. In *Zinngeschrei* ist es ein Reizwort, das die exotische Handlung in Gang setzt. In *Die Brandung vor Setúbal* ist es der akustische Raum, in dem sich die tragische Liebesgeschichte aus der Zeit des Camões abspielt. In *Festianus, Märtyrer* dient es der Beschwörung der Hölle. Ein Äußerstes wagt Eich 1958: *Die Stunde des Huflattichs*, das Meisterwerk der dritten Sammlung, kontrapunktiert das völlig geräuschlose Zuwachsen einer Stadt durch Huflattich und anderes aus den Fugen geratenes Unkraut mit dem tödlichen Donner der Apokalypse am Ende der Zeiten. Das Hörspiel beschwört Menschenwelt, um sie schließlich mit sanfter vegetabiler Bedingungslosigkeit zu zerstören.

Der spezifische Humanismus des deutschen Hörspiels nach 1945 gelangt an seine Grenze, überschreitet sie. Dabei wird die traumatische Rückbindung an die Katastrophe von 1945 deutlich. Auch darin sind Eichs Hörspiele symptomatisch. Die Reduktion der menschlichen Figur auf die pure Stimme erweist sich als dilemmatisch: sie ermöglicht die üppige, fast tropische Entfaltung der Imagination – nicht zufällig sind zahlreiche Szenen bei Eich in tropischen Regionen angesiedelt –, ermöglicht aber auch die totale Eliminierung des Menschen. Die Stimmen, die sich im Hörspiel artikulieren, umgibt auf fast beklemmende Weise eine Aura des Animalischen – nochmals sei an die mit Sprache begabten Tiere bei Eich erinnert – und des Vegetativen; jederzeit kann der Übergang ins schiere Geräusch vollzogen werden, so wie sich andererseits das schiere Geräusch als Stimme zu artikulieren vermag, etwa im Zinngeschrei, eben jenem Ton, den gebogenes Zinn von sich gibt. Damit tangiert das Hörspiel Bereiche, die dem Drama als Spiel für die Bühne notwendigerweise verschlossen sind.

Das ist die positive Formel. Ins Negative gewendet – und auf die literaturgeschichtliche Situation der fünfziger Jahre bezogen – müßte die Formel lauten: das Hörspiel ist eine eskapistische Variante des Dramas. Seine Blüte be-

weist, daß die Literatur weder willens noch in der Lage war, sich der Realität einer sich konsolidierenden Gesellschaft zu stellen, sondern sich, zeitentrückt, in die Apokalypse zu retten versuchte, jüngstvergangene Erfahrungen in eine ferne Zukunft projizierend. *Die Stunde des Huflattichs* ist das zwingendste Beispiel dafür. Erst das Dokumentarspiel der sechziger Jahre stellte das Gleichgewicht zwischen Zeitgeschichte und Literatur wieder her. Dabei ist aufschlußreich, daß in den fünfziger Jahren auch die Dramatiker der Deutschen Demokratischen Republik scheiterten, obwohl sie sich – lange vor der ersten Bitterfelder Konferenz von 1959 – der politischen und ökonomischen Realität zu stellen versuchten und Ausweichbewegungen, wie sie die bundesrepublikanische Literatur vollzog, wohl ober übel mieden. Auch in der Deutschen Demokratischen Republik konstituierte sich erst in den sechziger Jahren ein genuines Zeitstück. Anderthalb Jahrzehnte stand das deutsche Drama insgesamt unter einem doppelten Trauma, politisch und literarisch: politisch wurde man nicht mit der Katastrophe von 1945 fertig, literarisch nicht mit der Spätwirkung des Spätwerks von Brecht, die nach 1945 einsetzte. Die Schatten Brechts fallen selbst auf das Drama der Schweizer Frisch und Dürrenmatt.

Max Frisch (geb. 1911) hat sich in seinem *Tagebuch 1946–1949*, das er 1950 veröffentlichte, ausdrücklich zu Brecht bekannt. Er bewundert an Brecht, dem er in Zürich und Berlin auch persönlich begegnete, einen moralischen Impetus, der sich nicht mit Demonstrationen seiner eigenen Kraft zufrieden gibt, sondern aus permanentem Nach- und Neudenken eine Unruhe bezieht, die überhaupt erst zum Aufwerfen von Problemen fähig macht. Aus der völlig anderen politischen Situation des Schweizers heraus leistet Frisch jedoch Verzicht auf die ideologische Gläubigkeit Brechts. Ihm genügt die Analyse der Gegenwart; einen revolutionären Zukunftsentwurf will er nicht liefern. Auch die Analyse aber ist von Sorge um die Zukunft bedingt und erfüllt. Da Frisch auf das Jahr 1945 nicht als auf das Jahr einer nationalen Katastrophe fixiert ist, kann er die nationalsozialistische Ära, zumal den Zweiten Weltkrieg, in weitere Zusammenhänge rücken. Den Faschismus schlechthin sieht er als latente Gefahr, die auch durch den Zusammenbruch des Dritten Reiches nicht beseitigt worden sei. Diese Gefahr in ihrer ganzen Größe lasse sich nicht in Form eines realistischen Dramas aufzeigen. Das ist weniger ein politischer als ein literarischer Verzicht, vollzogen in kritischer Einsicht in die eigenen gestalterischen Möglichkeiten.

Der Verzicht aber wird zur Forderung. Frisch als Dramatiker fordert allgemeingültige Modellfälle. Hier stärker noch als in der Ablehnung aller Ideologie zeigt sich die Divergenz zu Brecht. Bei Brecht bleibt auch die modellhafte Reduktion an die unverwüstliche Substanz des realistischen Dramas gebunden. Auch ferne Welten sind nicht so fern, daß sie nicht ein allgemein einsehbares Hier und Heute blieben. Anders bei Frisch: das Hier und Heute wird in das

scharfe, aber blasse Licht der Allegorie gerückt. Die Figuren nähern sich – und auch das unterscheidet Frisch von Brecht – Marionetten an. Im *Tagebuch 1946–1949* hat Frisch, nicht ohne koketten Seitenblick auf Kleist, aus seiner Vorliebe für die Marionette keinen Hehl gemacht. Sie allein ermögliche ein Höchstmaß an figurativer Verbindlichkeit und geistiger Wahrheit. So ist in den Dramen von Frisch wenigstens latent die Tendenz zu spüren, den Menschen, um dessen Existenzprobleme es in diesen Dramen doch geht, zu eliminieren und durch reine und mechanisierte Ideenträger zu ersetzen. Überraschend enthüllen sich untergründige Verbindungen zum deutschen Hörspiel der fünfziger Jahre. Unter diesem Aspekt drängt es sich fast auf, die Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) als die Meisterleistung des Dramatikers Frisch zu sehen, steht hier doch die Entmaterialisierung der Figuren in exakt-paradoxer Entsprechung zum tradierten Stoff wie zum Bauprinzip der Komödie.

Das erste Drama von Frisch, *Nun singen sie wieder*, entsteht im Katastrophenjahr 1945 und erscheint 1946. Schon in diesem «Versuch eines Requiems» ist sich Frisch seiner Mittel vollkommen sicher. Er fordert, daß alles aus dem gesprochenen Wort hervorgehen müsse, daß Kulissen nur angedeutet sein sollten und daß dem Drama der Charakter eines Spiels nirgends verloren gehen dürfe. Denn das Geschehen des Dramas – der Tod im Krieg in seinen verschiedenen Formen – lasse sich nicht an der Wirklichkeit messen. Das offenbart genaue Einsicht in die Möglichkeiten der Bühne. Auch erkennt Frisch schon hier seine besondere Position als Schweizer: «Wir haben es (das Geschehen des Krieges) nicht einmal mit Augen gesehen, und man muß sich fragen, ob uns ein Wort überhaupt ansteht. Der einzige Umstand, der uns vielleicht zur Aussage berechtigen könnte, liegt darin, daß wir, die es nicht am eigenen Leibe erfahren haben, von der Versuchung aller Rache befreit sind.» Objektivität also bei gleichzeitiger leidenschaftlicher Anteilnahme: das zeichnet von Anfang an den Dramatiker Frisch aus. Im ersten Teil von *Nun singen sie wieder* wird eine Reihe von Figuren bis an den Rand des Todes geführt; im zweiten Teil begegnen wir denselben Figuren im Totenreich wieder. Aber sie haben keine Ruhe gefunden, sondern quälen sich weiterhin mit den Problemen der Lebenden. Im letzten Bild werden die Bereiche der Lebenden und der Toten simultan vorgeführt, ohne daß eine Berührung zwischen ihnen zu entstehen vermöchte. Nachklänge des expressionistischen Stationendramas sind unüberhörbar; aber auch die Tonlage des Hörspiels wird angeschlagen: Frisch selber insistiert auf dem traumhaften Charakter des Geschehens.

Die Aufgabe, die sich Frisch im folgenden stellte, war doppelter Art: einmal mußten die einzelnen dramatischen Figuren schärferen Umriß gewinnen, mußten zu mehr werden als zu körperbehafteten «Stimmen»; daneben mußten sie, um mehr zu sein als ein Figurenfries, mit individueller Substanz, oder doch

wenigstens mit individueller Problematik erfüllt werden. Frisch wählte als Thema die Rolle des Intellektuellen im Totalitarismus. Er entfaltete dieses Thema in politischen Spielen, die zwischen Komödie und Tragödie angesiedelt sind, genauer: in denen moritatenhafte Grobschlächtigkeiten in reizvollem Kontrast zu ironischen Subtilitäten stehen (*Die chinesische Mauer*, 1947, *Graf Öderland*, 1951). Radikale Zeitkritik ist immer auch verkappte Selbstkritik. Im Intellektuellen, der mit der Macht nicht fertig wird, nicht einmal durch bewußtes Ausspielen seiner eigenen Ohnmacht, trifft Frisch immer sich selber und zugleich die soziale Schicht, der er angehört. Eine derartige Verzweiflung über die eigene Ohnmacht muß geradezu zwangsläufig in die Groteske umschlagen. Dafür steht das zunächst als Hörspiel konzipierte Drama *Biedermann und die Brandstifter* (1958). Dieses «Lehrstück ohne Lehre», lies: dieses Stück in der Nachfolge Brechts ohne die Zielsetzungen Brechts, schildert, wie sich bei einem Herrn Biedermann, der Repräsentativfigur für das besitzende Bürgertum, zwei Brandstifter, der Ringer Schmitz und der Kellner Eisenring, einnisten. Durch die Drohung, die von ihnen heimlich gehorteten Benzinfässer anzuzünden, bringen sie Biedermann völlig in ihre Gewalt. Seine Unterwerfung aber honorieren sie nicht, sondern machen ihre Drohung wahr. Auch die Feuerwehr, die, dem antiken Chor gleich, Biedermann und seinen Besitz schützend umgibt, kann die Brandstiftung nicht verhüten. «Was nämlich jeder voraussieht», so konstatiert der Chor, «Lange genug, / Dennoch geschieht es am End: / Blödsinn, / Der nimmerzulöschende jetzt, / Schicksal genannt.» Das ist, mit äußerster Konsequenz vorgetragen, das Eingeständnis totaler Sinnentleerung, wie es sich mühelos aus dem innerdramatischen Zusammenhang auf die Position des Autors übertragen läßt.

Es spricht für Frisch, daß es ihm gelingt, aus dieser Sackgasse einer Denunziation des tragischen Dramas herauszukommen. Die Wende, die er vollzieht, zielt in doppelte Richtung: ins Kollektive und ins Individuelle. *Andorra* (1961) erörtert das Problem des menschenmörderischen politischen Vorurteils. Am Modell eines fiktiven Kleinstaats handelt Frisch den organisierten Antisemitismus ab, der sich der Propaganda wie des Terrors bedient und seiner Wirkung schon darum sicher ist, weil er weiß, daß der Einzelne aus Bequemlichkeit sich nur zu gern mit der offiziell zugeschnittenen Lüge abfindet. Nicht mehr eine Reihung von Figuren und Schicksalen wie im Erstling von 1946, sondern die Auffächerung des Figurengefüges in eine Vielzahl möglicher Verhaltensweisen unter dem Druck einer Ausnahmesituation wird in *Andorra* vorgeführt. Neben das Problem der kollektiven Schuld rückt in *Biografie* (1967) das Problem der individuellen Schuld. Den privaten Bereich, den Frisch in seinen Romanen bevorzugte, hatte er in seinen Dramen bisher vermieden. Nun steckt er ihn modellhaft ab. An der Lebenswende eines alternden Mannes, eines Professors namens Kürmann, taucht das Identitätsproblem auf, stellt sich die Frage, ob

das gelebte Leben reversibel ist, ob es, noch einmal gelebt, anders verlaufen würde. Die Frage bleibt offen. Der Registrator, eine moderne Variante des Räsoneurs, entläßt Kürmann in eine Freiheit, die, wiederum, nichts anderes ist als eine Repetition des Zwangs, dem jede menschliche Existenz unterworfen ist.

Neben Max Frisch hat Friedrich Dürrenmatt (geb. 1921) ein Vierteljahrhundert die Spielpläne der deutschsprachigen Bühnen beherrscht. Da gilt es zunächst nach den Gemeinsamkeiten zu fragen. Beide sind Schweizer. Beide haben scharfsinnig über ihr Metier als Dramatiker nachgedacht. Beide haben sich dem Einfluß Brechts geöffnet. Beide bevorzugen das modellhafte Drama, das zwar der gegenwärtigen Wirklichkeit einzelne Züge entnimmt, sich aber nicht als Abbild derselben versteht. Beide tendieren damit zur Allegorie in dramatischer Form. Doch sind, vor allem im Hinblick auf die Resultate, die Unterschiede größer als die Gemeinsamkeiten. Frisch ist – trotz seines genialen *Don Juan*-Lustpiels – ein Tragiker, Dürrenmatt dagegen ein Komiker. Das gilt, durchaus doppeldeutig, für die individuelle Substanz wie für die bevorzugt gewählte dramatische Form. Mehr noch: man könnte so weit gehen zu sagen, daß dem verzehrenden Ernst von Frisch der vollkommene Un-Ernst Dürrenmatts entspricht. Zwar beginnt auch Dürrenmatt mit tragisch getönten Spielen im Banne des Expressionismus wie dem Wiedertäuferdrama *Es steht geschrieben* (1947). Rasch aber wendet er sich der Komödie zu, mit einer Entschiedenheit, wie sie vor ihm nur Sternheim aufgebracht hatte. In seinem Vortrag *Theaterprobleme* (1955) hat Dürrenmatt darauf verwiesen, daß es heutzutage unmöglich sei, eine Tragödie zu schreiben. Dafür macht er zurecht die Struktur von Staat und Gesellschaft verantwortlich, die immer undurchschaubarer werde und tragische Konflikte im tradierten Sinne nicht mehr zulasse. Dürrenmatt hat das auf die unübertreffliche Formel gebracht: «Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone.»

Da die Tragödie untauglich zur Erörterung von Zeitfragen ist, bleibt die Komödie. Ihr nun vertraut Dürrenmatt, ohne mit gleicher Schärfe die Frage nach ihrer Verbindlichkeit zu stellen. Dürrenmatt hat einen sicheren Blick für Szene und Figur. Er verzichtet auf groteske Auswölbungen und begnügt sich insgesamt mit karikaturistischen Verschärfungen und Verzerrungen. Sein Verfahren läßt sich am ehesten als kabarettistisch bezeichnen. Noch die abendfüllenden Dramen Dürrenmatts basieren auf einem einzelnen kabarettistischen Einfall, der allerdings häufig das Stück nicht zu tragen vermag. Die Komödien Dürrenmatts laufen sich vor ihrem Ende tot. Das muß der Autor gespürt haben; denn nur so ist zu erklären, daß Dürrenmatt seine Komödien immer wieder mit religiöser Substanz aufzufüllen versucht. Die nicht mehr tragende Form soll, bevor sie vollends zusammenbricht, durch den tieferen Sinn gestützt werden. So ist Dürrenmatt, weit mehr als Frisch, starken Schwankungen der Substanz und damit auch der Qualität unterworfen. Ein Blick auf die Reihe

seiner erfolgreichsten Dramen zeigt dies: *Romulus der Große* (1949), *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1952), *Ein Engel kommt nach Babylon* (1954), *Der Besuch der alten Dame* (1956), *Die Physiker* (1962), *Der Meteor* (1966), *Der Mitmacher* (1973). Gelegentlich geht dem Drama eine Hörspielfassung voraus. Daneben werden bestimmte Themen als Roman und Hörspiel, auch als Fernsehspiel und Film, parallel verarbeitet. Was generell für eine bewundernswerte literarische Handfertigkeit spricht, für eine Fähigkeit, mit konkreten Auftragssituationen fertig zu werden, enthüllt bei Dürrenmatt zugleich eine bedenkliche Unverbindlichkeit im Umgang mit dem jeweiligen Material. Alles besticht auf den ersten Blick und ist, im nachhinein, auch anders denkbar.

Daß der Komödienschreiber Dürrenmatt zutiefst ein Moralist ist, hat man richtig gesehen; daß seine Figuren sich viel zu widerstandslos in die Maske des Irrsinns retten oder aber sich viel zu ausschweifend auf Religiöses, vorzugsweise die Gnade, berufen, wurde meist übersehen. So degeneriert der innere Widerstand der Atomforscher in den *Physikern* zum läppischen Ulk, so wird das Wunder der Auferstehung des Nobelpreisträgers Schwitter im *Meteor* in einem anderen Sinne als dem von Dürrenmatt gemeinten zum Riesenunfall. Dürrenmatt hat recht, wenn er sagt, daß literarisch mit herkömmlichen Mitteln nichts mehr auszurichten sei; er irrt, wenn er daraus eine trivialisierte Dramatik der leichten Hand ableitet. Einzig im *Besuch der alten Dame* gelingt Dürrenmatt, und auch hier mehr im Entwurf als in der Durchführung, eine adäquate Themenwahl: den moralischen Ausverkauf einer Kleinstadt unter jäh hereinbrechendem ökonomischem Zwang. Hier kommt er Brecht und Sternheim, hinter denen er sonst so weit zurückbleibt, nahe. Daß die Hauptrolle den bedeutendsten Schauspielerinnen der fünfziger und sechziger Jahre eine ungeahnte Möglichkeit zur Entfaltung gab, füllte den von Dürrenmatt gelieferten Umriß mit Leben und förderte die durchschlagende Wirkung. Das Unbehagen, das einige jüngere Dramatiker angesichts der Technik Dürrenmatts verspürten, konnte dadurch nicht aus der Welt geschafft werden. Die leeren Umrisse verlangten nach «realistischerer» Füllung. So übertrug man, in schöner Unbekümmertheit, die gegenwärtige Realität, vorzugsweise die politische, auf die Bühne. Die Stunde des Dokumentardramas war gekommen.

Das Dokumentardrama, wie es in den frühen sechziger Jahren plötzlich aufkommt, läßt sich am ehesten als Reaktion auf das herrschende Drama von Frisch und Dürrenmatt verstehen. Man war ihrer Modellstücke, aber auch der zugrundeliegenden Brechtschen Muster, müde. An *Andorra* zumal brachen sich Willen und Unwillen. Nicht subtile allegorische Interpretationen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit wollte man mehr, sondern deren exaktes, unschwer erkennbares Abbild. Auch eine Reaktion auf das Hörspiel ist zu spüren; dessen Tendenz zu radikaler Verinnerlichung stieß auf wachsenden Widerspruch. Im Banne eines ganz neuen technischen Mediums, des Fern-

sehens, wurde nicht nur das Hörspiel hinfällig, sondern zugleich auch dem Drama die Aufgabe der Dokumentation zugewiesen. Dabei allerdings ergab sich, wie bei jeder Dokumentation, ein unlösbares Dilemma. Das im Drama ausgebreitete Material sollte möglichst umfassend sein, um ein möglichst objektives Bild der dargestellten Vorgänge zu geben. Dem stand aber die begrenzte Zeitdauer eines Dramas als unüberwindliches Hindernis entgegen. So mußte aus dem Dokumentenmaterial eine Selektion getroffen werden, sei es durch den Autor, sei es – in Fällen, in denen dieser statt einer Verfälschung lieber einen überdimensionalen Umfang seines Dramas in Kauf nahm – durch den Regisseur. Dabei nun zeigte sich – und hier wiederholten sich Erfahrungen, die man bereits in der Weimarer Republik mit dem dokumentarisch gestützten Zeitstück gemacht hatte –, daß gerade das sogenannte Dokumentardrama für eine tendenzielle Verzerrung der politischen Realität anfälliger war als jedes andere Drama, auch das allegorische. Man kann nicht umhin, bei einzelnen Dramen dieser Art von einem bewußten Mißbrauch der Dokumente zugunsten der Tendenz zu sprechen. Gerade weil in derartigen Fällen das moralische Engagement der Autoren eindeutig und unbezweifelbar ist, muß die moralische Degeneration des Dramas als Vehikel politischer Konflikte befremden. Der Zweck mag die Mittel heiligen, er zerstört sie aber auch. Am Grad dieser Zerstörung läßt sich die Stärke der Tendenz mühelos ablesen. Das dramatische Werk von Peter Weiss liefert dafür schlagende Beweise.

Der Einsatz des neuen Dramentyps ist chronologisch leicht zu bestimmen: 1962 wird *Der Hund des Generals* von Heinar Kipphardt uraufgeführt, 1963 erscheint *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhuth, 1964 *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* von Peter Weiss. Damit sind nicht nur die wichtigsten Autoren genannt, sondern auch die möglichen inhaltlichen und formalen Tendenzen angedeutet. Daß sich, in spiegelbildlicher Entsprechung dazu, das Drama in der Deutschen Demokratischen Republik um die gleiche Zeit aus seiner thematisch-oberflächlichen Bindung an die politische und soziale Realität löst und zu «materieller» Kritik vorstößt, sei schon hier am Rande vermerkt.

Rolf Hochhuth (geb. 1931) gilt zurecht als der Initiator des Dokumentardramas. Damit ist, unabhängig von Erfolg oder Scheitern, sein literaturgeschichtlicher Rang bestimmt. Der selbstmörderische Elan, mit dem er an seine Aufgabe herangeht, nötigt Bewunderung ab. Hochhuth fragt nicht, ob es überhaupt möglich sei, Zeitgeschichte in ihrer weltweiten Verflochtenheit auf die Bühne zu bringen. Er fragt auch nicht, ob die Sprache der Zeit dazu ausreiche oder ob zu diesem Zwecke ein eigener Stil entwickelt werden müsse. Mit berserkerhafter moralischer Besessenheit macht er sich an die Arbeit und fügt überdimensionale Schaubilder zum Panorama. Wo die Übertragung in zwin-

gende szenische und figurative Konstellationen nicht möglich ist, bedient er sich, innerszenisch, des Kommentars, den er je nach Bedarf an einzelne Protagonisten delegiert, unbekümmert darum, ob das Stück dadurch womöglich selbstzerstörerisch in Schau-Spiel und Hör-Spiel auseinanderklafft. Gerade derartige Brüche vermögen, wie die weltweite Wirkung der Hochhuthschen Dramen bewiesen hat, das Publikum aufzustören und in den auf der Bühne ablaufenden Prozeß hineinzureißen. Minuziöseste Dokumentation in monumentalen Ausmaßen gebiert intensivste Argumentation. Das ist die ästhetische Lehre dieser politischen Lehrstücke, die durch Stilfragen, wie man nicht vergessen sollte, noch nicht einmal tangiert werden.

Hochhuth geht über das Zeitstück der Weimarer Republik entschieden hinaus. Er unterbreitet der Öffentlichkeit – in Form des Dramas – dokumentarisches Material, um die Öffentlichkeit zur Diskussion dieses Materials zu provozieren. Dabei läuft seine Dokumentation mit außerordentlichem Mut der öffentlichen Meinung zuwider, vermag aber eben deswegen öffentliche Meinung zu bilden. Im *Stellvertreter* klagt Hochhuth Papst Pius XII. der Mitschuld an den Greueln des Dritten Reiches an. Wo ein offenes Wort notgetan hätte, habe sich der Papst auf diplomatische Formeln zurückgezogen, also sich ohne Not jeder politisch-moralischen Wirkung begeben. Die Funktion eines wahren Stellvertreters Christi geht damit auf den Jesuitenpater Riccardo Fontana über, der im Konzentrationslager Auschwitz den Opfertod für jüdische Mitgefangene auf sich nimmt. In *Soldaten* (1967) klagt Hochhuth Churchill des Völkermords an, weil er die Bombardierung offener Städte befohlen habe. Darüber hinaus lastet er ihm den Tod des polnischen Exilgenerals Sikorski an. Rückt Hochhuth im *Stellvertreter* Zeitgeschichte direkt auf die Bühne, so bedient er sich in *Soldaten* einer interpretierenden szenischen Zwischenschicht. Das Churchill-Drama läuft zum hundertsten Jahrestag der Genfer Konvention als Festspiel vor der Kathedrale von Coventry ab. Hochhuth hatte von Peter Weiss gelernt.

Peter Weiss (geb. 1916) ging als Dramatiker den entgegengesetzten Weg wie Hochhuth: er begann mit einem Stück, das auf mehreren Ebenen abläuft, und wandte sich dann erst der puren Dokumentation zu. Beide Positionen sind bei Weiss überdies ästhetisch radikaler bezogen als bei Hochhuth: das mehrschichtige Drama wahrt den zeitlichen Schwebezustand, die Dokumentation konzentriert sich auf den Vortrag von Vernehmungs- und Verhandlungsprotokollen und unternimmt gar nicht erst den Versuch, diese Protokolle wieder in gelebte Realität zurückverwandeln. Das deutet auf größere innere Spannungen hin. In der Tat besitzt Weiss nicht die zähflüssige Ausgewogenheit und den unangreifbaren Gerechtigkeitssinn von Hochhuth. Sein Blick ist schärfer und schräger. Er sieht von vornherein als Parteigänger. Das läßt sich bereits am Wandel der Einstellung zu seinem Marat-Sade-Drama von 1964 ab-

lesen. Von der Struktur des Dramas her sind Marat und Sade vollkommen gegeneinander ausgewogen. Sade, in der Irrenanstalt Charenton inhaftiert, läßt anderthalb Jahrzehnte nach der Ermordung Marats im Jahre 1793 dieses inzwischen historisch gewordene Ereignis von Patienten der Irrenanstalt aufführen. Sade ist also als Figur auf der historischen Ebene wie auf der ersten Spielebene, der von 1808, präsent; zugleich prescht er, kommentierend, auf die zweite, gegenwärtige Spielebene vor. Das gibt ihm funktional ein Übergewicht. Aber dieses Übergewicht wird durch das essentielle Übergewicht Marats ausgeglichen. Marat ist der Mann der politischen Tat, auch wenn er nur, von einem Irren verkörpert, siech an seine Wanne gefesselt, medial präsent ist. Als Weiss späterhin die Gewichte auf die Seite Marats hin verlagern und damit sein Stück zu einem marxistischen Drama umfunktionieren wollte, täuschte er sich über dessen Struktur, die einer derartigen Gewichtsverlagerung vollkommen widersprach.

Die Ermittlung (1965) wahrt noch das Gleichgewicht: Protokolle der Verhandlung gegen ehemalige Angehörige des Wachpersonals des Konzentrationslagers Auschwitz, die zwischen 1963 und 1965 in Frankfurt am Main stattfand, werden «oratorisch» aufgearbeitet. Die Dokumente, nüchtern und zweckhaft gerafft, gewinnen ihre moralische Durchschlagskraft durch den Verzicht auf jede propagandistische Pathetik. Erst wo Weiss im *Gesang vom lusitanischen Popanz* (1967) den Dokumenten nicht mehr voll vertraut, wohl auch im Hinblick auf die Unvertrautheit des deutschen Theaterpublikums mit den Zuständen der portugiesischen Kolonialherrschaft in Angola, greift er bedenkenlos auf propagandistisch-plakative Mittel zurück. Im Plakat aber verliert das Dokument vollends sein Gesicht und seine Verbindlichkeit. Das gilt, gesteigert, für den *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten* (1968). In den Stücken *Trotzki im Exil* (1970) und *Hölderlin* (1971) gewinnt Weiss durch Konzentration auf eine zentrale dramatische Figur wenigstens formal, wenn auch nicht tendenziell, etwas von dem verlorenen Gleichgewicht zurück.

Die Mitte zwischen den Extremen Weiss und Hochhuth hält Heinar Kipphardt (geb. 1922). Zweifellos kommen ihm seine Erfahrungen als Dramaturg des Deutschen Theaters in Ost-Berlin, oder weiter gefaßt: seine Kenntnisse der literarisch-politischen Szene in der Deutschen Demokratischen Republik zugute. Die staatlichen Eingriffe in die Literatur und ihre Entwicklung, wie sie in der Deutschen Demokratischen Republik gang und gäbe sind, sind so häufig und heuchlerisch beklagt worden, daß an dieser Stelle mit Nachdruck die positive Komponente betont werden muß. Die Autoren der Deutschen Demokratischen Republik, vor allem die Dramatiker, kennen die politische Realität und

bauen sie nicht, wie die bundesdeutschen Autoren leider nur allzu oft, als einen beliebig manipulierbaren Popanz vor sich auf, dem dann die von den Voraussetzungen wie von den Folgen her unsinnigsten Angriffe gelten. Das Drama der Deutschen Demokratischen Republik ist – und das ist ebensowenig wie bei Hochhuth eine Qualitäts- oder gar Stilfrage – immer genuin politisches Drama, eben weil es, in Zustimmung wie Abwehr, seine Impulse aus der gegenwärtigen Situation bezieht. Das bleibt auch bei einer Übersiedlung von Autoren aus der Deutschen Demokratischen Republik in die Bundesrepublik Deutschland unverändert gültig. In diesem Licht müssen die Dokumentardramen Kipphardts gesehen werden. *Der Hund des Generals* (1962): die Verhandlung eines Kriegsverbrechens aus dem Zweiten Weltkrieg macht die Unsicherheit der bundesrepublikanischen Rechtsprechung deutlich. *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964): zweckfreie physikalische Forschung erkennt, in der Konfrontation mit rücksichtsloser politischer Macht, ihre moralische Verantwortung. *Joel Brand* (1965): zutiefst erniedrigte Menschen, deportierte Juden, sollen um einer möglichen Rettung willen, die sich zerschlägt, erneut erniedrigt werden – zum Tauschmaterial gegen Lastkraftwagen. Kipphardt verläßt sich, anders als Weiss und Hochhuth, die direkt oder indirekt ihre Emotionen ins Spiel bringen, auf seine Stoffe und die Argumente, die durch diese Stoffe bereitgestellt werden.

Ein derartiges Verfahren bedeutet keineswegs die völlige Auslieferung des Autors an den Stoff. Gerade die Zeitdramatiker der Deutschen Demokratischen Republik haben das vielfältig unter Beweis gestellt. Die Skala ihrer Dramen spannt sich von idyllischem Einverständnis bis zu kritischem Einspruch. Heinz Klunker hat darüber als gewissenhafter Chronist berichtet[15]. Ob Erwin Strittmatter (*Katzgraben*, 1953, *Die Holländerbraut*, 1959) oder Horst Salomon (*Ein Lorbaß*, 1967), ob Heiner Müller (*Der Bau*, 1964) oder Friedhold Bauer (*Baran oder Die Leute im Dorf*, 1967), ob Rainer Kerndl (*Die seltsame Reise des Alois Fingerlein*, 1967) oder Volker Braun (*Die Ballade vom Kipper Paul Bauch*, 1966): in ihnen ist die Tradition der Zeitstückeschreiber aus der Spätphase der Weimarer Republik unter veränderten Verhältnissen sehr bewußt lebendig. Sie fallen ohne Frage in eine eigene Kategorie des deutschen Nachkriegsdramas, die aber ebensowenig eine Endphase oder gar ein Endprodukt sein dürfte wie das Dokumentardrama. Im Gegenteil: auf Grund des transitorischen Charakters ergeben sich überraschende Verbindungslinien zwischen der deutschen Dramatik in Ost und West.

Durch die fünfziger und sechziger Jahre zieht sich ein Dramentypus, der, nie im Vordergrund der öffentlichen oder der innerliterarischen Diskussion, bis auf die anarchische Frühphase Brechts zurückgreift und vor allem aus den Volksstücken der späten zwanziger Jahre Substanz schöpft. Sein Hauptvertreter ist Peter Hacks (geb. 1928). Er debütiert 1955 in München mit der *Eröff-*

nung des indischen Zeitalters. Nach seiner Übersiedlung in die Deutsche Demokratische Republik läßt Hacks 1956 das Schauspiel *Die Schlacht bei Lobositz* und 1958 die Komödie *Der Müller von Sanssouci* folgen, gescheite Denunziationen friderizianischer Geschichte im Stoff von Krieg und Frieden. Weder vor einem Umfunktionieren der antiken Mythologie (*Amphytrion*, 1967) noch vor einer unorthodoxen Neuinterpretation der Frühphase der Deutschen Demokratischen Republik (*Moritz Tassow*, 1965) machte Hacks halt. Als Meister pointierter Dialoge, die immer aus der Situation der Szene und der Substanz der Figuren abgeleitet sind, übertrifft Hacks sämtliche Zeitgenossen. Das weist in die Zukunft.

Die Fähigkeit, pointierte Dialoge zu schreiben, ist auch Martin Walser (geb. 1927) nicht abzusprechen. Doch entbehrt die Bindung der Dialoge an Szene und Figur bei Walser der inneren Notwendigkeit. Walsers Versuche für das Theater muten wie Varianten des kabarettistischen Dramas an, wie es Dürrenmatt gleichzeitig pflegte. Das gilt für die Bearbeitungen politischer Themen (*Eiche und Angora*, 1962, *Der Schwarze Schwan*, 1964) in höherem Maße als für die Erörterungen privater Konflikte (*Die Zimmerschlacht*, 1967), bei denen sich dieses Verfahren von der minder-wertigen Substanz her weit eher anbietet. Als Stückeschreiber wird Walser von einigen anderen Autoren in den Schatten gestellt, die, von Haus aus Erzähler, sich ebenfalls als Dramatiker versuchten. Siegfried Lenz (geb. 1926) fügt zwei Hörspiele *(Zeit der Schuldlosen, Zeit der Schuldigen)* unter dem Titel *Zeit der Schuldlosen* (1961) zu einem außerordentlich spannenden, fast reißerischen Drama, das die Verhaltensweise von neun Männern verschiedenster Herkunft unter äußersten politischen Druckverhältnissen vorführt. Günter Grass, der mit absurden Stücken in der Nachfolge Becketts begann (*Hochwasser*, 1957, *Onkel, Onkel*, 1958, *Die bösen Köche*, 1961), verarbeitet die zwielichtige Haltung Brechts anläßlich des Aufstands vom 17. Juni 1953 zu dem Lehrstück *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966). Gerade der politisch engagierte Autor, so lautet die Lehre des Stücks, steht in der Versuchung, in einer Krisensituation den Rückzug in den Bereich des ästhetisch Unverbindlichen anzutreten. Joseph Breitbach (geb. 1903) wurzelt in der westeuropäischen Tradition des handfest gearbeiteten Bühnenstücks. In *Genosse Veyond* (1970) demonstriert er die moralische Korruption eines ehrgeizigen Linksliteraten durch politische Macht in der zugespitzten Form parteipolitischer Machenschaften. In *Requiem für die Kirche* (1971) erörtert er in szenischer Abbreviatur das theologische Zentralproblem seines großen, von Thomas Mann bewunderten Romans *Clemens*, der im Exil bis auf das erste Kapitel zu Verlust ging.

- In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre beginnt ein starker Einstrom realitätsgenährter Dramatik. 1966 werden die *Jagdszenen aus Niederbayern* von Martin Sperr (geb. 1944) uraufgeführt. In diesen Szenen geht es um

einen dörflichen Außenseiter, der, als Homosexueller verfemt, schließlich zum Mord getrieben und von der kompakten Majorität der Dorfbewohner zur Strecke gebracht wird. Der Mensch ist Jäger und Gejagter zugleich: das war seit dem Expressionismus nicht mehr mit solcher Eindringlichkeit abgehandelt worden. Das unentwirrbar verfilzte Geflecht menschlicher Niedertracht wird von Sperr nicht nur am konkreten Fall des Dorfes aufgedeckt: es folgen Kleinstadt (*Landshuter Erzählungen*, 1967) und Großstadt (*Münchner Freiheit*, 1971). Dadurch fügen sich Sperrs Dramen zur *Bayrischen Trilogie:* unter diesem Titel erscheinen sie 1972. Das mimisch-gestische Theater süddeutsch-österreichischer Provenienz erlebt tragische Urständ. Damit stiftet Sperr, der Zertrümmerer moralischer Tabus, eine alte Tradition neu. Entscheidend gefördert wird diese Tradition durch zwei Autoren, die wie Sperr geborene Dramatiker sind: Rainer Werner Faßbinder (geb. 1946) und Franz Xaver Kroetz (geb. 1946). Faßbinder, Autor, Regisseur und Schauspieler in fast Shakespearescher Personalunion, erarbeitet seine Stücke kollektiv mit seinem Ensemble und reißt dabei die Grenzen zwischen der Bühne und den Medien Film und Fernsehen ein (*Katzelmacher*, 1969, *Bremer Freiheit*, 1971, *Blut am Hals der Katze*, 1971). Kroetz schafft in schockierender Reduktion Dramen, in deren Mittelpunkt der wortkarge, wortnackte Mensch steht, der sich nicht zu artikulieren vermag, dessen Schicksal aber eben darum von höchster Ausdrucksgewalt ist (*Heimarbeit*, 1971, *Männersache*, 1971, *Wildwechsel*, 1972). Tragödie ist keine Unmöglichkeit mehr, wie noch Dürrenmatt geglaubt hatte.

VIERTES KAPITEL

Erzählende Literatur

Der deutsche Roman nach 1945 sah sich anfangs drei Schwierigkeiten gegenüber. Erstens fehlten durch den Zusammenbruch die existentiellen und ökonomischen Voraussetzungen für das Abfassen umfangreicher literarischer Werke. Eine notdürftige Existenz von heute auf morgen zerstörte alle epischen Ambitionen. Zweitens waren die Jahre nach dem Zusammenbruch kein geeigneter Stoff für den Roman. Die außerordentliche Monotonie der Lebensverhältnisse, deren Reduktion auf ein Minimum, verhinderte jede epische Ausgestaltung von einiger Länge von vornherein. Für Variabilität und Nuancenreichtum, wie sie der Roman als literarische Gattung entfalten mußte, gab es kaum eine Möglichkeit und, was schwerer wog, auch kein Bedürfnis. Drittens gab es keine Tradition, an die man anknüpfen konnte. Die Tradition des Romans der Weimarer Republik war verschüttet, die Tradition des Romans der Emigration wirkte nicht – oder doch nur sporadisch mit Meisterwerken wie dem *Doktor Faustus* von Thomas Mann – über das Jahr 1945 hinaus. Das gilt übrigens nicht nur für die Zeit unmittelbar nach dem Zusammenbruch, sondern bis weit in die sechziger Jahre hinein. Nur in der Deutschen Demokratischen Republik wurden diese Traditionen – gefördert durch die Übersiedlung von Autoren wie Arnold Zweig oder Anna Seghers nach dort – bewußt gepflegt. Auch der Roman des Dritten Reiches, soweit er literarisch überhaupt von Wert war, fand keine Nachfolge.

So sind die Anfänge des deutschen Romans nach 1945 zunächst von einigen individuellen Leistungen bestimmt, die in ihrer Entstehung bezeichnenderweise in die Epoche vor 1945 zurückreichen. Das heißt: gelang es in dieser ersten Phase auch nicht, neue große Werke zu schaffen, so gelang es doch, letzte Hand an halb oder fast vollendete große Werke zu legen und sie, verspätet, zu veröffentlichen. Durch eben diese Verspätung tritt eine Verklammerung zwischen zwei Epochen ein, die den Traditionsbruch des Jahres 1945 zwar nicht aufhebt, aber doch weniger spürbar macht. Erst als sich Deutschland 1949 politisch neu konstituiert, etabliert sich auch eine neue Romanliteratur in ganzer Breite. Die für diese zweite Phase repräsentativen Autoren sind nicht mehr Einzelne, sondern Angehörige einer Generation, einer Gruppe. Die meisten Erzähler, die sich in den fünfziger Jahren einen Namen machen, gehören der «Gruppe 47» an. Die «Gruppe» birgt den Einzelnen, und in dieser Geborgenheit kann er seinen eigenen Stil entwickeln. Bei aller persönlichen Prägung muß der Stil eine gewisse Anonymität wahren, um als Kommunika-

tionsmittel innerhalb der «Gruppe» wirken und von dort her auf das allgemeine Lesepublikum ausstrahlen zu können. Die «Gruppe» vermittelt zwischen Erwartung des Publikums und Leistung des Autors. Nach etwa zehn Jahren ist das anfängliche Vakuum gefüllt. Man hat sich literarisch eingerichtet. Eine gewisse Saturiertheit macht sich bemerkbar. Die stark kritische Einfärbung des Nachkriegsromans, dem Angriffe auf den politischen Bereich schlechthin geradezu ein Herzensanliegen waren, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß er vollkommen parallel zur ökonomischen Entwicklung verläuft, die zu denunzieren er im übrigen, in Verkennung seiner eigenen Situation, nicht müde wird. Die Romane von Gaiser und Böll, um es vorwegzunehmen, sind konformistisch, nicht kritisch; was sich als Kritik gibt, ist Emanation des Konformismus, ist, anders gewendet, Voraussetzung des Konformgehens innerhalb der eigenen Gruppe.

Erst gegen Ende der fünfziger Jahre setzt genuine Kritik der politischen und ökonomischen Verhältnisse im Medium des Romans ein. Das ist nun nicht mehr eine Frage des Stoffs, sondern eine Frage des Stils. Ein Grenzgänger zwischen Deutscher Demokratischer Republik und Bundesrepublik Deutschland leitet diese dritte Phase des deutschen Nachkriegsromans ein: Uwe Johnson mit den *Mutmaßungen über Jakob* (1959). Gleichzeitig macht ein anderer Grenzgänger, von der bildenden Kunst zur Literatur überwechselnd, Epoche: Günter Grass veröffentlicht den Roman *Die Blechtrommel* (1959). Nach der konformistischen Verfestigung nun die Verunsicherung, die sich stilistisch artikuliert, aber in eben diesem Stil eine Sicherheit gewinnt, die das Werk zu mehr macht als zu einem Dokument der Gruppengesinnung. Der Roman als Kunstwerk im Sinne Döblins, auf den sich Grass ausdrücklich berufen hat[16], wird wieder möglich. Einem dritten Grenzgänger, der aus der Spätphase der Weimarer Republik und dem Exil den Übertritt in eine total veränderte Zeit wagt, gelingt bald darauf ein großer politischer Roman strengster Prägung: Joseph Breitbach legt den *Bericht über Bruno* (1962) vor. Damit hat der deutsche Roman nach anderthalb Jahrzehnten den Anschluß an die Weltspitze wiedergewonnen.

Den genannten Schwierigkeiten zum Trotz werden in der ersten Phase der Nachkriegsliteratur drei Romane von bedeutendem Rang veröffentlicht. Da die Realität, die es zu gestalten galt – die Schrecken des Krieges und des totalen Zusammenbruchs –, die Möglichkeiten unmittelbarer Darstellung überstieg, verbot sich jeder Realismus von selber. Weder der Realismus des 19. Jahrhunderts noch der weitgehend gebrochene und ironisch durchsetzte Realismus der Folgezeit, wie ihn Thomas Mann zur Perfektion geführt hatte, war verwertbar. Nur in verschlüsselter Form ließ sich die Realität erzählerisch bewältigen: allegorisierend, symbolisierend, poetisierend. In der Tat kann man die drei großen Zeitromane, die bald nach 1945 erschienen, jeweils einer dieser Kate-

gorien zuordnen: *Die Stadt hinter dem Strom* von Hermann Kasack ist ein allegorischer, *Das unauslöschliche Siegel* von Elisabeth Langgässer ist ein symbolischer, *Die größere Hoffnung* von Ilse Aichinger ist ein poetischer Roman.

Hermann Kasack (1896–1966) legt 1947 mit seinem Roman *Die Stadt hinter dem Strom* eine Allegorie vor, die er selber als «Gleichnis», als «metaphysische Parallele» verstanden wissen will. In der Stadt hinter dem Strom, nämlich dem Totenfluß Styx, hausen die Nicht-mehr-Lebenden. Sie sind gestorben, aber noch nicht ins Nichts eingegangen. In Gestalt und Wandel ähneln sie den Lebenden. Ihre Stadt ist ein Zwischenreich, von dem aus keine Nachricht in die Welt der Lebenden dringt. Der Zentralgestalt, Robert, gelingt es, dieses Zwischenreich zu betreten. Kasack arbeitet dabei mit einer zwingenden Grenzverschiebung: so wie wir Lebenden den Zustand jenseits des Lebendig-Seins nicht kennen, so kennen die Bewohner der Stadt hinter dem Strom den Zustand jenseits des Gestorben-Seins nicht. Auf diese Weise kann die beklemmende Wirklichkeit der Jahre um 1945 imaginativ mit der allegorischen Wirklichkeit der Stadt hinter dem Strom zur Deckung gebracht werden. Die Stadt ist mythisches Abbild der Ruinenstädte, innerhalb derer das noch Unzerstörte – ein zwingendes Detail – als traumhaft, ja als ungehörig empfunden wird. In einem großartigen Einfall wird der sinnlose Automatismus einer im Krieg total technisierten Welt zur Darstellung gebracht: die Stadt hinter dem Strom hat zwei Industriewerke, eine Kunststeinfabrik, die die Trümmer verarbeitet, und eine «Gegenfabrik», die diese Steine wieder in Trümmer verwandelt. Noch im konkreten Material offenbaren sich die Lineaturen des Todes, des Zerfalls: das bezeichnet den theologischen Rang dieser Allegorie.

Durch die ebenso simple wie raffinierte Grenzverschiebung fesselt Kasack das Interesse des Lesers. Dieser erkennt im Gezeigten das Gemeinte. Das Gezeigte, die Ruinenlandschaft einer zerstörten Stadt, ist vertraut, aber zugleich, sobald das Gemeinte aufscheint, unheimlich fremd. Vertrauen und Verfremdung werden wechselseitig durch die Handlung gefördert. Der Leser setzt sich in die Position Roberts, der, auf Grund einer Aufforderung von jenseits des Stroms, mit der Straßenbahn diesen Strom überquert. Seine Ankunft an der «Endstation» signalisiert, daß von nun an irdische Zeit als Kategorie aufgehoben ist. Zwar ist Robert – hier treten kafkaeske Züge hervor – von der Stadtverwaltung zum Kommen aufgefordert worden; aber niemand erwartet ihn, als er aus der Straßenbahn steigt. Zwar erhält er die Stelle eines Archivars der Stadt; aber es gelingt ihm nicht, seine Erfahrungen zu Papier zu bringen. Dennoch sind, nachdem er schreibend gescheitert ist, die leeren Blätter mit Schriftzeichen bedeckt. Eine zerreißende Spannung zieht sich – und damit bannt Kasack tatsächlich einen Grundzug der Zeit um 1945 – durch diese zwitterhafte Welt. Als noch Lebender weilt Robert in der Stadt hinter dem Strom mit den schon Gestorbenen im gleichen Bereich. Sogar Kommunikation

ist möglich, so daß Robert schließlich in die Welt der Lebenden zurückkehren kann, um diesen den Bericht über seine «Totenreise» vorzulegen. Die Allegorie bedient sich der «entleerten» Form des Reiseberichts.

Der selbstauferlegte Anspruch des Romans ist so groß, daß er nur partiell eingelöst werden kann. Gerade im Vergleich mit Kafka wird deutlich, daß *Die Stadt hinter dem Strom* eher Symptom als Werk ist, so sehr gerade die allegorisierende Erzähltechnik objektivierend den Werkcharakter fördert. Symptomatisch ist die Funktion, die Kasack, in Analogie zu seiner eigenen Aufgabe als Autor in einer Krisenzeit, Robert im letzten Kapitel zuweist: er reist durch die Lande, um den Menschen seine Botschaft zu bringen. «Das Erregende war», heißt es da, «daß die Zuhörenden zu ihrem Leben neues Vertrauen faßten, je mehr sie vom Reich der Gestorbenen und Toten erfuhren.» Das Buch des Grauens also soll ein Buch des Trostes sein. *Die Stadt hinter dem Strom* ist damit das erzählerische Gegenstück zur apokalyptischen Lyrik zwischen 1945 und 1948. Die Totenstadt Kasacks, Abbild der Wirklichkeit, erscheint zugleich als deren unerbittlichste Reduktion. Immerhin kehrt Robert am Ende erneut um und überquert, diesmal ohne Wiederkehr, ein zweites Mal den Strom. Die Jenseits-Welt gewinnt das Übergewicht über die Diesseits-Welt. Ob das ein Akt der Resignation ist oder aber der verborgene Entwurf einer Utopie, bleibt offen.

Mit der strukturell einfachen «metaphysischen» Parallelität Kasacks gibt sich Elisabeth Langgässer nicht zufrieden. Ihr Hauptwerk *Das unauslöschliche Siegel* (1946) hat durch symbolisierende Erzähltechnik eine labyrinthische Struktur. Diese Struktur spiegelt einerseits das Labyrinthische der Zeit, die dargestellt werden soll, bedarf aber andererseits durchlaufender Kommentierung seitens der Dichterin, die, kommentierend, eingesteht, daß sie beim Versuch, ihre Zeit darzustellen, gescheitert sei. Wie bei Kasack thematisiert auch bei Elisabeth Langgässer das Werk als solches dieses Scheitern, um es gleichzeitig aufzuheben. Die drei Bücher des Romans werden von zwei erläuternden Partien, «Proszenium» und «Epilog», gerahmt. Im «Proszenium», also vor Einsatz der Handlung, erfolgt der Eintritt in den Raum des Romans. Das Haus Mundus wird ausdrücklich als «wahrhaftes Labyrinth» bezeichnet. Hermes, der Totenführer, ist sein Besitzer, Chronos, die Zeit, die ihre eigenen Kinder frißt, sein Auktionar. Schauplatz des Romans ist also die dem Tode gehörende und der Zeit verfallene Welt. In ihr vollzieht sich das Schicksal von Herrn Belfontaine, eines Juden aus gutbürgerlichen Kreisen. Seine Erfahrungen werden mit denen seiner Verwandten und Freunde verwirrend kunstvoll verknüpft. Dauernder Wechsel der einzelnen Schauplätze – in Deutschland und Frankreich – sowie dauernder Wechsel der Zeitebenen – des Ersten Weltkriegs und der zwanziger Jahre – ermöglicht die symbolische Auslegung sowie die Transposition der Ereignisse in die unmittelbare Gegenwart.

Ein Zeitroman im Sinne Kasacks ist *Das unauslöschliche Siegel* nicht. Im Schicksal Belfontaines wird vielmehr das Leiden des Menschen an seiner Zeitlichkeit schlechthin beschrieben. Belfontaine – jüdisches Schicksal erscheint als Menschenschicksal – ist Hiob, ist Ahasver, der Geschlagene und der Unbehauste, aber er ist auch der trotz aller Wirrsale in Gottes Liebe Geborgene, der in diese Liebe Zurückkehrende. Wie Kasack will auch Elisabeth Langgässer Trost spenden, und zwar durch Rückkehr, Rückwendung im radikalsten Sinne: durch Religion. Erst der «Epilog» vollzieht innerhalb des Erzählganzen die Übertragung auf die unmittelbare Gegenwart. Im Kriegsjahr 1943 sind in einem dörflichen Pfarrhaus vier Männer mit der Reparatur der Verdunklung beschäftigt; während eines Luftangriffs gesellen sich ihnen drei Feuerwehrleute zu. Ihr Alltagsgespräch öffnet sich ins Mythische, aber gerade dadurch wird die vorangegangene Romanhandlung in den gegenwärtigen Alltag zurückgeführt. Strukturbildend wird dieses Verfahren in dem letzten Werk der Dichterin, *Märkische Argonautenfahrt* (1950). Auch hier werden sieben Personen vorgeführt, die 1945 aus Berlin in die südliche Mark zum Auferstehungskloster Anastasiendorf fliehen, also aus der Zerstörung ins Heile, ins «Heil». Dieses «Heil» ist uranfänglich im Labyrinth verborgen. Beide Romane von Elisabeth Langgässer zeigen, daß die Grenzen zwischen dem symbolisierenden und dem poetisierenden Verfahren fließen. Dabei darf «Poetisierung» nicht als verschleiernde Verschönerung der Realität verstanden werden, sondern als deren reine Umsetzung in Sprache ohne Zuhilfenahme von symbolischen Verweisen und Kommentaren. Poetisierung in diesem Sinne läuft, um hier keinen Irrtum aufkommen zu lassen, dem lyrischen Verfahren der Dichterin, von dem bereits die Rede war, strikt entgegen. Ansatzweise gelingt eine derartige Poetisierung im «Epilog» des *Unauslöschlichen Siegels*, überzeugender in der *Märkischen Argonautenfahrt*, wo in dem eingeschobenen Puppenspiel «Die Kinder der Medea» die Gegenwartshandlung in reine Poesie aufgehoben wird.

Was bei Elisabeth Langgässer Einschub ist, ist bei Ilse Aichinger (geb. 1921) durchgreifendes Strukturprinzip. Ihr Roman *Die größere Hoffnung* (1948) schildert Episoden aus dem Leben eines halbjüdischen Mädchens, Ellen, während des Zweiten Weltkriegs. Die Drohung der Deportation lastet mit vernichtender Gewißheit auf Ellens Gefährten, einer kleinen, ihr anvertrauten Gruppe jüdischer Kinder. Zwar hegen sie die «große Hoffnung», auszuwandern, entkommen zu können über die heimatliche Grenze hinweg in ein Land der Freiheit, aber diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Im zentralen Kapitel des Romans, «Das große Spiel», führen Ellen und ihre Gefährten die Weihnachtsgeschichte auf, ganz für sich, ohne alle Zuschauer, eine radikale Verinnerlichung menschlichen Agierens unter dem Auge Gottes. Die Vergegenwärtigung des biblischen Geschehens macht die Spielenden innerhalb der gegen-

wärtigen geschichtlichen Welt zu Leidenden, Todgeweihten und zugleich zu Geborgenen, Geretteten. Darin berührt sich Ilse Aichinger mit Elisabeth Langgässer. Nicht die große, aber die «größere Hoffnung» erfüllt sich, die aus dem Kerker des Diesseits ins Jenseits gerichtet ist. Der Judenstern, den die Kinder tragen müssen und den Ellen freiwillig aus instinktivem Rechtsgefühl und unverbrüchlicher Solidarität trägt, ist Zeichen dieser Hoffnung; denn er ist der Stern, der den Heiligen Drei Königen geleuchtet hat, und auch der Morgenstern über den umkämpften Brücken der Stadt, in dessen Licht Ellen im Opfertod die Erfüllung ihres Lebens findet.

In dem Roman *Die größere Hoffnung* setzt Ilse Aichinger nicht etwa die Schrecken der nationalsozialistischen Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs in billigen Kontrast zu der rührend-kindlichen Welt der Bedrohten, sondern integriert die Welt des Schreckens vollkommen in den Bereich kindlichen Denkens und Fühlens. Das ist ein «poetisierendes» Verfahren von großer Überzeugungskraft. Durch diese Projektion des Welthistorischen ins Kindliche, Ursprungsnahe, Reine wird zugleich, ohne daß die «Poetisierung» gefährdet würde, radikale Kritik geübt. Der sanfteste dieser drei Zeitromane nach 1945 ist auch der unbestechlichste. Unbestechliche Poetisierung einer Welt der Schrecken aber kommt der Gewinnung eines eigenen Stils gleich, wie ihn Hermann Kasack, allzu spröde, und Elisabeth Langgässer, allzu verquollen, nicht zu entwickeln vermochten. Das vollkommene Gleichgewicht dieses Stils stellte die *Spiegelgeschichte* unter Beweis, die Ilse Aichinger 1951 vorlegte. In der *Spiegelgeschichte* laufen Erzählzeit und erzählte Zeit gegeneinander, so daß der Tod nicht als Endpunkt des Lebens erscheint, sondern das erzählende Ich sich aus dem Tode ins Leben zurückstülpt. Die *Spiegelgeschichte* verknüpft, literaturgeschichtlich gesehen, die erste Phase des Neubeginns unter Überspringung der zweiten Phase der Konsolidierung sofort mit der dritten Phase, der Phase des Experiments. Anders gewendet: Ilse Aichinger sucht die Konsolidierung im Experiment, in der Gewinnung eines neuen Erzählstils und nicht in einem stofflich begründeten Konformismus. Das macht auch den Rang ihrer späteren Erzählungen aus (*Der Gefesselte*, 1953, *Eliza, Eliza*, 1965).

Die deutsche Erzählliteratur der fünfziger Jahre beginnt, sieht man es vom Standpunkt der Mitlebenden aus, verheißungsvoll. Die wenigen Romane der ersten Nachkriegsjahre hatten Möglichkeiten abgesteckt, hatten wohl auch vor Holzwegen gewarnt. Neue Autoren treten auf, eine neue Generation nicht so sehr altersmäßig – denn es galt ja nach wie vor, die «verlorene» Generation, die durch das Dritte Reich um erste Wirkungen gebracht worden war, zu integrieren – als vielmehr bewußtseinsmäßig. Kritisch der politischen Welt gegenüber, nicht nur der versunkenen des Dritten Reiches, sondern auch der sich neu konstituierenden der Bundesrepublik, skeptisch gegenüber der Natur des Menschen, seiner Verführbarkeit und Manipulierbarkeit, die man betreten und be-

troffen miterlebt hatte, aber nicht ohne untergründige Hoffnung, daß eine bessere Welt möglich sei, ohne daß man gleich Utopien bemühen müsse: so stellen sich die neuen Autoren vor. 1950 legt Walter Jens seinen ersten Roman vor, 1951 debütieren Wolfgang Koeppen und Siegfried Lenz. Von ihnen hing die Zukunft der deutschen Erzählliteratur ab, wollte sie in weltläufiger Ausgewogenheit von Sensibilität und Intellekt je wieder die Höhe der Erzählliteratur in der Weimarer Republik und im Exil erreichen. Die Entwicklung verlief, wie wir wissen, anders. Nicht der weltläufige, sondern der provinzielle Weg wurde zur literarischen Hauptverkehrsader. Nicht Jens, Koeppen oder Lenz, die Vertreter eines rational-kritischen Romans, prägten die deutsche Literatur der fünfziger Jahre, sondern Gaiser und Böll. Man geht, um es mit den Kategorien der Epoche vor 1945 zu sagen, gesinnungstreu den «innerdeutschen» Weg weiter. Jens verzettelt sich in hektischer Aktivität auf vielen Sektoren, Koeppen verstummt als Romancier, nur Lenz schreibt unbeirrt von literarischen Moden weiter, schafft aber den Durchbruch zum Weltruhm erst in den späten sechziger Jahren.

Als Walter Jens (geb. 1923) seinen Roman *Nein. Die Welt der Angeklagten* (1950) veröffentlichte, hatte die um eine Generation verspätete Rezeption Kafkas gerade begonnen. Der Roman von Jens darf als erste bedeutende Frucht dieser Rezeption gelten. Aber gerade das wurde ihm zum Verhängnis, maß man nun doch ungerechterweise das Abbild am Urbild und deklarierte das Abbild als entbehrlich. Man übersah, daß hier Kafka und wohl auch Kasack durchaus eigenständig weiterentwickelt worden waren, indem ein Autor von höchster Sensibilität den Versuch unternahm, durch Beschreibung einer gefährdeten Welt zur Sicherheit einer künftigen Welt beizutragen; man übersah, daß der selbst unter Terror im Kern unzerstörbare Humanismus der Zentralfigur, Walter Sturm, Garantien dieser künftigen Welt lieferte; man übersah schließlich, daß Vorgänge wie Argumente außerordentlich spannend vorgetragen wurden, wodurch Jens als Schriftsteller in die Nähe der westeuropäischen Erzähltradition rückte. Am handfesten Erzählmaterial bewährte sich die Intellektualität des Autors. Die Spontaneität des Vortrags wird instinktsicher gelenkt, die Bedeutung aus den Vorgängen hervorgetrieben, der Dialog subtil in die Handlung eingebettet. In den folgenden Romanen spaltet Jens den zusammenraffenden, epochal gespeisten Impetus seines Erzählens auf. Zwar bleibt der generelle Bezug zur Epoche und ihren Problemen gewahrt, aber das Schicksal der Zentralfiguren ist nicht mehr in dem Maße repräsentativ wie das Schicksal Walter Sturms.

Die Erzählung *Der Blinde* (1951) handelt am Einzelschicksal des an einer Augenkrankheit plötzlich erblindeten Volksschullehrers Heinrich Mittenhaufen erneut die Möglichkeit des Sicheinrichtens in der Wirklichkeit ab, diesmal nicht in einer Ausnahmewelt von Terror und Tod, sondern in der Alltagswelt

der Nachkriegszeit. Der Roman *Vergessene Gesichter* (1952) sinnt, diffus auf eine Gruppe alternder Schauspieler verteilt, dem Vergehen der Zeit nach. *Der Mann, der nicht alt werden wollte* (1955), strukturell in Analogie zum Kriminalroman angelegt, hat die Suche nach der verlorenen Zeit und zugleich die Relation zwischen Leben und Literatur zum Thema. Das kann bei einem mit Wissen gesättigten Autor wie Jens kaum anders sein, wobei in die Wechselbeziehung zwischen Leben und Literatur mit Notwendigkeit die Frage nach der Rechtfertigung von Literatur eingelassen ist. Es zeugt von dem hohen Kunstverstand von Jens, daß er sich schließlich erzählerisch nur noch in radikal reduzierter Form äußert, daß er nicht mehr Romane, sondern, ernüchtert, nur noch Romanentwürfe liefert, also ein Vornherein, das kein Nachhinein kennt, es nicht kennen darf. *Herr Meister. Dialog über einen Roman* (1963) besiegelt, in philologischer Ironie tiefsten, bittersten Ernst bekundend, den Rang von Walter Jens innerhalb der modernen Erzähllliteratur.

Wolfgang Koeppen (geb. 1906) rettete sich, abgedrängt, nicht in Romanreduktionen wie Walter Jens. In rascher Folge legte er seine Romane *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Tod in Rom* (1954) vor. Sie lassen sich als Trilogie verstehen, die symptomatisch das Jahrzehnt nach 1945 zu gestalten versucht. Koeppen ist älter als die meisten Romanciers der frühen fünfziger Jahre und von seinen literarischen Anfängen her mit Heinrich Mann und Döblin, Joyce und Dos Passos noch wohlvertraut. Er nutzt die wirkungsvollsten Stilmittel seiner Vorbilder: filmisch beschleunigte und von signifikanten Schnitten durchsetzte Handlungsführung, karikaturistische, gelegentlich elegisch eingefärbte Personenzeichnung. Allerdings wird Koeppen damit nicht, wie behauptet worden ist, zum Experimentalautor. Seine drei Zeitromane sind keine Experimentalromane, sondern verzweifelte Versuche, sich durch die adäquate Verwendung bewährter älterer Stilmittel – als Artist, nicht als Moralist – literarisch wieder in der Gegenwart einzurichten. Daß dieses Sicheinrichten thematisch als radikales Infragestellen eben der Welt, in der es sich einzurichten gilt, erscheint, macht die innere Spannung der Romane Koeppens aus. Durch das stark beschleunigte Erzähltempo und einen treffsicheren, optisch betonten Sensualismus allein, so sehr diese auch die Kritik beeindruckten, wäre das nicht zu erreichen gewesen.

Der erste Roman, *Tauben im Gras*, bündelt typische Einzelschicksale im München nach 1945. Dabei richtet sich Koeppens Interesse nicht so sehr auf das Einzelschicksal (wie dies beispielsweise in Hans Werner Richters Roman *Sie fielen aus Gottes Hand*, 1949, der Fall ist) als vielmehr auf das kunstvolle Gegen- und Nebeneinander verschiedenster Lebenssituationen und -lineaturen. Das Einzelschicksal bei Koeppen, etwa die Liebe einer Weißen zu einem Neger oder die Homosexualität eines bekannten Schriftstellers, bleibt im Klischee befangen und erhält erst im Gesamtgefüge des Romans seine Verbindlichkeit

und Stimmigkeit. Der zweite Roman, *Das Treibhaus*, schildert das Schicksal des Politikers Keetenheuve, der sich, aus dem Exil heimgekehrt, in der neuen Bundeshauptstadt Bonn nicht zu akklimatisieren vermag und schließlich den Freitod im Rhein wählt. Die intendierte bittere Karikatur gewinnt unversehens dämonische Züge. Das erinnert von fern an Heinrich Mann. Der dritte Roman, *Tod in Rom*, zieht die latente Dämonie so bewußt aus der Karikatur heraus – prominente ehemalige Nationalsozialisten sind in Rom als Waffenlieferanten für dunkle orientalische Mächte tätig –, daß sie sich selbst zerstört. Der zeitkritische Roman degeneriert zum sensualistisch aufgezäumten Schauermärchen. Marcel Reich-Ranicki hat für Koeppen die treffende Formel «aggressive Resignation»[17] geprägt, die sich allerdings auch, da das Verhältnis von Ursache und Folge schwer zu bestimmen ist, in «resignierende Aggressivität» umwandeln ließe. Die Frage, ob Koeppen die Gegenwartswelt angreift, obwohl er resigniert hat, oder ob er resigniert, nachdem er die Vergeblichkeit seiner Angriffe eingesehen hat, muß unbeantwortet bleiben. Fest steht nur, daß beides, Aggressivität wie Resignation, für Koeppens Unbestechlichkeit und seinen entschiedenen Verzicht auf Selbstmitleid und Selbsttröstung mit literarischen Mitteln spricht.

Siegfried Lenz hat niemals resigniert. Seine beharrliche Zähigkeit hat ihn schließlich zum Autor eines der beiden überragenden Großromane der deutschen Nachkriegsliteratur, *Deutschstunde*, werden lassen. Der erste Roman von Lenz trägt den Titel *Es waren Habichte in der Luft* (1951). Handfest, fast kolportagehaft wird am Schicksal des Dorfschullehrers Stenka, der von der Revolutionsregierung zur Strecke gebracht wird, die Existenz des Bösen in der Welt abgehandelt. Das Böse ist der politische Bereich, der durch den Theoretiker, Stenkas Gegenspieler, vertreten wird. Berührungspunkte mit *Nein* sind erkennbar. Allerdings unterscheidet sich Lenz darin von Jens, daß bei ihm, so radikal das Ausgeliefertsein des Menschen an das Böse auch ist, doch Hoffnung lebendig bleibt. Zwar wird Stenka vor dem Überschreiten der rettenden Grenze von dem tödlichen Schuß getroffen, aber der Schritt in die Freiheit bleibt möglich. Auch der folgende Roman *Duell mit dem Schatten* (1953) handelt von der Verschuldung des Menschen. Ein ehemaliger Oberst des Afrikakorps besucht Libyen, um auf dem alten Kriegsschauplatz mit seiner eigenen Vergangenheit ins Reine zu kommen. Im Zweikampf mit dem Schatten seiner eigenen Vergangenheit unterliegt er. Auch die Titelfigur des Romans *Der Mann im Strom* (1957), ein alternder Taucher, der seinen Paß fälscht, um seine Arbeit nicht zu verlieren, wird, wenn man so will, das Opfer seiner Vergangenheit. Dieser Roman spielt in der Alltags- und Arbeitswelt einer großen Hafenstadt, Hamburg, aber auch in dieser Welt ist das Böse allgegenwärtig, nun nicht mehr als massive Drohung, sondern atomisiert, auf die Atmosphäre verteilt. Das gilt auch für *Brot und Spiele* (1959), die Geschichte eines berühm-

ten Langstreckenläufers, der bei seinem letzten Lauf in der Zielgeraden scheitert. Die Existenz des Langstreckenläufers zwischen Zwang und Freiheit verweist, realistisch verschlüsselt, auf das gegenwärtige Zeitalter insgesamt. *In Stadtgespräch* (1963) schließlich tritt das Böse wieder höchst konkret in Erscheinung: als deutsche Besatzungsmacht bricht es in die genau umgrenzte Welt einer kleinen norwegischen Stadt ein. Kunstvoll zügiges Erzählen wird hier von Lenz mit permanentem konjunktivischem Infragestellen des Erzählten kombiniert. Denn «jede Geschichte hat ihr Delta mit vielen Mündungen und Möglichkeiten».

Mit diesen fünf Romanen hatte Lenz sein Gebiet thematisch und formal abgesteckt. Zugleich hatte er damit den rational-kritischen Roman bruchlos in die sechziger Jahre überführt. Das heißt nun aber nicht, daß dieser Typus des Romans, wie er von Jens entworfen, von Koeppen spontan-explosiv realisiert und von Lenz kontinuierlich modifiziert und angereichert wurde, die fünfziger Jahre – oder politisch gewendet: das erste Jahrzehnt der Ära Adenauers – bestimmt hätte. Im Gegenteil: keiner der Genannten, auch der erfolgreiche Lenz nicht, wurde von Kritik oder Lesepublikum als repräsentativ empfunden. Als die repräsentativen Romanciers galten Gerd Gaiser (geb. 1908) und Heinrich Böll (geb. 1917), zwei Autoren also, alt genug, um mit der Mentalität des literarisch nicht verwöhnten Lesepublikums der Epoche vor 1945 nicht in Kollision zu geraten, aber auch jung genug, um eine neue Generation ohne literarische Traditionen und Maßstäbe in Bann schlagen zu können. Ihr erzählerisches Werk überbrückt die Zäsur des Jahres 1945, es verbindet Vergangenheit und Gegenwart. Thematisch zehren Gaiser und Böll nicht weniger von der Epoche vor 1945 als von der Nachkriegszeit. Das liegt nicht zuletzt daran, daß beide aus ihrem tiefen Unbehagen an der Entwicklung Deutschlands nach 1945 nie einen Hehl gemacht haben. Sie glauben nicht an eine Zukunft unter rein ökonomischen Aspekten, sondern sehen in diese Zukunft die «unbewältigte Vergangenheit» eingelassen: das «Wirtschaftswunder» wird ihnen zu einem unmoralischen Vorgang, weil nicht ein radikaler Wandel der menschlichen Gesinnung die entscheidende Triebkraft dieses «Wunders» ist. Themenwahl und Tendenz sind daher zwangsläufig «negativ», mehr noch: ohne jedes positive Gegengewicht; die Tonlage dagegen ist, dem individuellen Temperament beider Autoren entsprechend, «positiv». Diese Positivität äußert sich bei Gaiser in energischem, oft krampfhaftem Heraufdrücken der Sprache auf eine höhere Ebene, bei Böll in einem Herunterspielen der Sprache auf das Alltagsniveau, das gleichzeitig durch eine Aufladung mit starken Gefühlselementen wieder aufgehoben wird. Schon Marcel Reich-Ranicki hat bei Gaiser und Böll das Dominieren des Gefühlshaften gerügt[18].

Die problematische Positivität Gaisers und Bölls drückt sich im unverhohlenen Konfessionscharakter ihrer Romane aus. Persönliche Erfahrungen gehen

in die Schicksale der Romanfiguren ein, und diese Schicksale werden durchgehend im Zusammenhang mit dem Zeitschicksal insgesamt gesehen. Dabei ist eine fatalistische Note unüberhörbar: niemand kann seiner Epoche entrinnen. Der Mensch wird als Opfer gesehen, nie eigentlich als Täter. So wird gerade bei diesen beiden Autoren, die hartnäckig an der Schuldfrage als Zentralthema hängen, die Schuld, auch die politische, letztlich auf anonyme Mächte abgewälzt. Das Schuldbekenntnis geht allzu reibungslos in Selbstbemitleidung über. Der irrational-sentimentale Roman steht gegen den rational-kritischen und erweist sich – zum Schaden der Entwicklung – als der wirkungsstärkere. Bei Böll ist ein letztes Echo des expressionistischen Glaubens zu spüren, daß der Mensch gut sei – wie denn tatsächlich Böll in seinen besten Arbeiten Leonhard Frank ähnelt. Bei Gaiser finden sich Nachklänge eines in den zwanziger und dreißiger Jahren weitverbreiteten vagen, human durchsetzten Antihumanismus aus der Schule Hamsuns – des Inhalts, daß die mütterliche Erde gut sei. Das sind durchlaufende Strömungen; die ein für allemal festgeschriebene Tonlage ändern sie nicht, worüber am allerwenigsten das Bestreben beider Autoren hinwegtäuschen darf, formal jeweils auf dem neuesten Stand der literarischen Entwicklung zu sein. So ist es am sinnvollsten, in einem Dreischritt die drei zentralen Themen Gaisers und Bölls zu erörtern. Es handelt sich, in chronikalischem Sinne, um Zeitthemen, die, wie angedeutet, zwei Epochen miteinander verklammern: Gaiser und Böll schreiben je einen Kriegsroman aus dem Zweiten Weltkrieg, je einen Heimkehrerroman, der das Sicheinrichten in der Nachkriegswelt zum Thema hat, sowie sozialkritische Romane, in denen es um die deutsche Nachkriegsgesellschaft geht.

Die beiden Kriegsromane, Bölls *Wo warst du, Adam?* (1951) und Gaisers *Die sterbende Jagd* (1953), sind nicht nur die stärksten Leistungen dieser Autoren, sondern gehören auch zu den bleibenden Dokumenten der deutschen Nachkriegsliteratur. Der Glauben an die Abhängigkeit des Einzelschicksals vom Zeitschicksal, der der Entwicklung eines genuin sozialkritischen Romans entgegenstand, wirkte sich für den Kriegsroman förderlich aus. Das totale Ausgeliefertsein des Einzelnen an numinose Mächte läßt sich an der Ausnahmesituation des Krieges adäquat abhandeln. Dem Menschen in Uniform – sei es der Infanterist bei Böll, sei es der Jagdflieger bei Gaiser – ist individuelle Verantwortlichkeit, ist seine Rolle als Sozialwesen abgenommen. Nicht mehr seine Person, nur noch seine Funktion zählt. Züge, die im Roman über den Ersten Weltkrieg zwar angelegt waren, aber permanent verdrängt wurden, treten im Roman über den Zweiten Weltkrieg unauslöschlich hervor. Im ersten Kapitel von *Wo warst du, Adam?* beschreibt Böll unübertrefflich genau das Aufgehen des Einzelnen in der Masse, seine Anonymität, sein Dahintreiben in weiträumigen, für ihn nicht mehr durchschaubaren «Truppenbewegungen». Böll wählt konsequent die Perspektive des kleinen Mannes: der Krieg wird –

erzählerische Parallele zu Felix Hartlaubs Tagebüchern – «von unten gesehen». In dieser Entheroisierung wird die Wahrheit entdeckt, auch die Wahrheit, daß der kleine Mann, wie Atlas, die Last der Welt zu tragen hat, da er atmosphärisch dem stärksten Druck ausgesetzt ist. In Gaisers Roman *Die sterbende Jagd* ist der Einzelne scheinbar noch individuell faßbar, noch Herr über sich selbst und seine Maschine. Im Jagdflieger erscheint alte kavalleristische Tradition ins Technische transponiert. Aber dadurch erfolgt ebenfalls eine Entpersönlichung. Auch der Mann in der Maschine ist einem «Sog» ausgeliefert. Als Teil der technischen Welt wird auch er, wie der Infanterist, anonym. In seinem gleichsam kentaurischen Charakter, in der Verbindung von Individualität und Anonymität, liegt seine Tragik. Auf den symbolischen Rang der Truppenteile bei Böll und Gaiser hat schon Hans Egon Holthusen hingewiesen[19].

Böll und Gaiser wählen den Schauplatz des Geschehens mit geradezu nachtwandlerischem Instinkt. Nicht von den Brennpunkten des Krieges handeln ihre Romane, wie beispielsweise die späten Romane von Theodor Plievier (*Stalingrad*, 1945, *Moskau*, 1952, *Berlin*, 1954), sondern von Nebenkriegsschauplätzen, von Randzonen ohne jede militärische Bedeutung. Nur Rudolf Krämer-Badoni hat gegen Ende seines Romans *In der großen Drift* (1949) Ähnliches versucht. Dadurch wird eine unlösbar in die Darstellung des Krieges integrierte Kritik möglich. Die Handlungsführung steht unter dem Zwang der Thematik. Eine fallende Linie führt in den Tod. Dieser Tod ist eine Heimkehr, bei Gaiser die Heimkehr in einen vorgeburtlichen Zustand (der tote Jagdflieger ruht im Schlauchboot wie im Mutterschoß), bei Böll die Heimkehr in eine andere Dauer (auf der Schwelle des eigenen Hauses trifft den Infanteristen das tödliche Geschoß). Später als Böll und Gaiser liefern, wie hier wenigstens am Rande vermerkt sei, die Autoren der Deutschen Demokratischen Republik ihre Romane über den Zweiten Weltkrieg. Der literarischen Tradition der zwanziger Jahre entsprechend, beginnen sie etwa ein Jahrzehnt nach Kriegsende zu erscheinen: *Kameraden* (1955) von Franz Fühmann, *Bis zum letzten Mann* (1956) von Karl Mundstock, *Die Stunde der toten Augen* (1957) von Harry Thürk, *Die Abenteuer des Werner Holt* (1960/63) von Dieter Noll.

In engem Zusammenhang mit den Kriegsromanen, ihnen unmittelbar voraufgehend oder unmittelbar folgend, stehen die Heimkehrerromane: Gaisers *Eine Stimme hebt an* (1950) und Bölls *Und sagte kein einziges Wort* (1953). Der Zusammenhang ist schon dadurch gegeben, daß die Zentralfiguren in denselben zeitgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet sind. Für wen nicht, wie in den Kriegsromanen, der Tod an die Stelle der Heimkehr tritt, der erfährt die Heimkehr als Schicksal. Die Lineatur der Kriegsromane ist eine fallende: Endstation ist der Tod. Die Fallbewegung beschleunigt sich, erzähltechnisch, aus sich selber heraus. In den Heimkehrerromanen steigt die Erzähllineatur: die faktische Heimkehr, gleichsam das Äquivalent für einen nicht erlittenen

Tod, ist der Nullpunkt, von dem aus sich die Handlung entwickeln muß. Das Erzähltempo ist infolgedessen, unabhängig vom Autor, wesentlich langsamer. Die Zentralgestalten, Oberstelehn bei Gaiser, Bogner bei Böll, müssen sich in der Nachkriegswelt einrichten. Hier nun wird die Problematik beider Autoren deutlich. Sie verstehen ihre Zentralgestalten als Alternative gegenüber der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sie umgibt; aber sie sind doch nur Außenseiter, die freiwillig, ohne den Kampf auch nur aufgenommen zu haben, ausscheren. Weder Oberstelehn noch Bogner können aus dem Schatten ihrer Vergangenheit – und damit der deutschen Vergangenheit überhaupt – heraustreten. Das erfüllt sie mit einem allgemeinen, vagen Unbehagen an der Zeit, in der zu leben sie verurteilt sind. Dieses Unbehagen grundiert bei Böll auch die folgenden Erzählungen, in denen Alltagsschicksale der Nachkriegszeit mit sanfter Eindringlichkeit beschrieben werden (*Haus ohne Hüter*, 1954, *Das Brot der frühen Jahre*, 1955). Böll überzeugt, so lange er im Bann dieses Unbehagens bleibt, das dann auch den Leser umfängt; löst er sich daraus, findet er nie den Übergang zur Kritik, sondern stürzt in eine Polemik, die als Degeneration des Unbehagens angesehen werden muß, zumal sie sich, trennungsunscharf, gegen alles und jedes richtet. Bei Gaiser ist das Unbehagen an der Zeit so tief im Erzählstoff verwurzelt, daß er eine Herauslösung in Form selbständiger Polemik gar nicht erst unternimmt.

Läßt sich im Schicksal Einzelner ein generelles, undifferenziertes Unbehagen noch thematisieren, so ist das bei einem großangelegten Gesellschaftsroman nicht mehr möglich. Darum scheitern Böll und Gaiser bei dem ehrgeizigen Versuch, einen zeitkritischen Roman über die bundesrepublikanische Wirklichkeit der fünfziger Jahre zu schreiben. Gaisers *Schlußball* (1958) spielt in der süddeutschen Industriestadt Neu-Spuhl, lies: Reutlingen. Auf einem Ball trifft sich die sogenannte bessere Gesellschaft. Vielfältige Handlungsstränge laufen zusammen: der Ball wird zum Ort der Verflechtungen und der Lösungen. Die Verflechtung der Lebensläufe wird im Geflecht der «Stimmen», mit denen der Roman beginnt, geistergleich vorweggenommen. Die Spiritualisierung des Geschehens ist bei Gaiser programmatische Forderung. Schlafwandlerische Beschwörungen der Vergangenheit gehören zu den stärksten Partien des Romans. In den Materialisationen der Gegenwart aber wird die Vergangenheit vernichtet, ohne daß es dem Autor gelingt, diesen Prozeß seinerseits zu spiritualisieren. Wie Gaiser unterliegt auch Böll seinem Thema. Böll vertraut in *Billard um halbzehn* (1959) einer ebenso raffinierten wie simplen Zeitkonstruktion. In die zehn Stunden der Gegenwartshandlung, die am 6. September 1958 abläuft, integriert Böll ein halbes Jahrhundert: die Geschichte der Architektenfamilie Fähmel seit dem 6. September 1907. Die Familiengeschichte ist Medium der Zeitgeschichte. Heinrich Fähmel, zielbewußt in die «große Stadt», lies: Köln, einziehend, baut als erfolgreicher Architekt die Abtei Sankt Anton.

Sein Sohn Robert sprengt sie als Offizier gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. Nach Kriegsende wird sie wiederaufgebaut. Die Handlung zieht sich von der wilhelminischen Epoche über Weimarer Republik und Drittes Reich bis zur Ära Adenauers hin. Aber nicht um geschichtliche Abfolge geht es Böll, vielmehr versucht er, die gleichbleibende innere Strukturierung jeder dieser Zeitschichten nachzuweisen, um sie, wertend, synchronisieren zu können. Menschliches Handeln wird sakramental gedeutet: im Sinne der Apokalypse werden die Menschen in «Lämmer» und «Büffel» eingeteilt. Die «Büffel» sind die Repräsentanten der politischen Welt: Wilhelm II., Hindenburg, Hitler, Adenauer. Ihre Verteufelung ist das Anliegen Bölls. Das pseudotheologische Vorurteil aber führt zu handfesten Geschichtsfälschungen. Böll wird ein Opfer seiner eigenen Erzähltechnik. Die verschiedenen Zeitschichten werden nirgends transparent, sondern durchgehend polemisch eingetrübt, verunklärt. Das gilt auch von Bölls späteren großen Romanen *Ansichten eines Clowns* (1963) und *Gruppenbild mit Dame* (1971).

Die Romanschriftsteller Lenz, Gaiser und Böll machen sich auch als Verfasser von Kurzgeschichten einen Namen. Bei Lenz zumal bestehen enge Beziehungen zwischen seinen Romanen und seinen kürzeren Erzählungen. In knappster Form liefert er Entwürfe, die er später zu umfangreicheren Werken ausarbeitet: die Erzählung *Der Taucher* zu dem Roman *Der Mann im Strom*, *Der Läufer* zu *Brot und Spiele*. Lenz sammelt seine Erzählungen in den Bänden *Jäger des Spotts* (1958) und *Der Spielverderber* (1965). Dazu kommen zwei Bände mit anekdotischen Geschichten, in denen mit spontaner Fabulierlust das alte Masuren (*So zärtlich war Suleyken*, 1955) und die Schwarzmarktzeit nach 1945 (*Lehmanns Erzählungen oder So schön war mein Markt*, 1964) beschworen werden. Zahlreich sind auch die kürzeren Erzählungen Bölls, auch sie seinen Romanen verwandt, auch sie zur anekdotischen und episodischen Form tendierend. Die wichtigsten liegen in den Sammelbänden *Als der Krieg ausbrach* (1962) und *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (1966) vor. Den Kulminationspunkt allerdings stellen die Satiren dar (*Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*, 1958). Gaiser versucht durch bedeutungsgeladene Stoffe vom Episodischen wegzukommen und genuine Novellen zu schreiben (*Gianna aus dem Schatten*, 1957, *Am Paß Nascondo*, 1960), wobei dann aber wieder sein undurchsichtiger Darstellungsstil die straffe novellistische Handlungsführung gefährdet, wenn nicht rundweg zerstört.

Zwar schreiben Lenz und Böll satirische Erzählungen, die gelegentlich ins Skurrile und Makabre übergehen; zu einem dominierenden Genre innerhalb ihres Gesamtwerks werden sie nicht. Doch gibt es für dieses Genre Spezialisten. Schon in der ersten Phase der deutschen Nachkriegsliteratur machte Ernst Kreuder (1903–1972) durch skurrile Erzählungen von sich reden, in denen die trostlose Wirklichkeit mit sanfter Gewalt ins Surreale «verrückt» wurde

(*Die Gesellschaft vom Dachboden*, 1946, *Die Geschichte durchs Fenster*, 1947, *Schwebender Weg*, 1947, *Die Unauffindbaren*, 1948). In Kreuders abseitige Spuren trat Wolfdietrich Schnurre (geb. 1920). Im Gegensatz zu Hildesheimer ist Schnurre als satirisch-skurriler Erzähler ein Verfasser «liebevoller Legenden». Schnurre identifiziert sich mit seinen Objekten, geht in Atemnähe, vernichtet in der Umarmung die Distanz. Ihm wird die Welt zur Märchenwelt, von Menschen und Tieren, von Riesen und Zwergen bevölkert. Deren Figuren sind nicht manipulierbar, haben ihre eigene Gesetzlichkeit. So der Pudel Ali in *Sternstaub und Sänfte* (1953), so die kleinen Leute aus dem Berlin der zwanziger und dreißiger Jahre, der Giftschlangenwärter Kruzowski, der Rieselfeldaufseher Knusorke, die Schnurre in seiner autobiographisch eingefärbten Geschichtensammlung *Als Vaters Bart noch rot war* (1958) aus der Perspektive eines Kindes auf den Plan ruft. *Man sollte dagegen sein:* unter diesem Titel legt Schnurre 1960 seine Erzählungen aus den ersten Nachkriegsjahren vor. Sie beweisen, daß gerade im skurrilen Erzählen immer auch zeitkritische Impulse virulent gewesen sind. Der totale Umschlag vom Skurrilen ins Makabre erfolgt in den sechziger Jahren bei Jakov Lind (geb. 1927). Lind wirft einerseits Elemente der Romane von Günter Grass als nicht einzuschmelzende Blöcke in den Erzählfluß (*Eine Seele aus Holz*, 1962, *Landschaft in Beton*, 1963), zeichnet aber andererseits schon die Strukturen der Erzählungen von Thomas Bernhard vor (*Eine bessere Welt*, 1966). Freundlicher, verschmitzter im Ton sind einige jüngere Meister der kleinen Form: Reinhard Lettau (geb. 1929) mit den Prosabänden *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* (1962) und *Auftritt Manigs* (1963), Jörg Steiner (geb. 1930) mit dem «Geschichtenbuch» *Auf dem Berge Sinai sitzt der Schneider Kikriki* (1969) und Peter Bichsel (geb. 1935) mit *Kindergeschichten* (1969).

Der unbestrittene Meister skurrilen Erzählens ist seit einem Vierteljahrhundert Arno Schmidt (geb. 1914). Er wie kein anderer beherrscht die gesamte Skala von der spirituell-aufgelichteten Satire bis zur materialbeladen-makabren Groteske. Mit beeindruckendem Fanatismus, mit einer Verbissenheit, ja Verranntheit, wie sie die deutsche Literatur seit den Tagen von Arno Holz nicht mehr gekannt hatte, fordert er seinen Stoffen das Äußerste ab. Da es sich bei Arno Schmidt vorwiegend um Stoffe aus der unmittelbaren Gegenwart handelt, die von zahllosen, oftmals divergierenden utopisch-fantastischen Elementen durchsetzt werden, sind die Resultate mit Notwendigkeit zwiespältig. Seit 1945 steht Arno Schmidt vollkommen quer zu seiner Epoche. Er wagte Stilexperimente, als keiner seiner Zeitgenossen dafür Sinn hatte; als dann das Experimentieren um die Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren zum guten Ton zu gehören begann, zählte er bereits zum alten Eisen. Über Arno Schmidt waren immer Mißverständnisse im Umlauf, aber paradoxerweise bedurfte er dieser Mißverständnisse, um sie durch aggressive Erwide-

rungen noch steigern und, darüber hinaus, als Anregung zu neuen Werken nutzen zu können. Es hat wenig Sinn, Arno Schmidt zum großen Unbekannten der deutschen Literatur nach 1945 emporzustilisieren, wie dies seine Parteigänger tun; er ist in der Aura des Verkanntseins bekannt genug geworden. Nötiger ist der Hinweis darauf, daß es gerade dieser Außenseiter von eigenen Gnaden war, der, selber aller Tradition und Kontinuität abhold, der deutschen Literatur nach 1945 Tradition, also Bindung nach rückwärts, und Kontinuität, also Bindung nach vorwärts, gesichert hat.

1949 legt Arno Schmidt sein erstes Werk *Leviathan* vor, eine Trilogie, deren Mittelteil, im Jahre 1945 spielend, von zwei utopisch-fantastischen Partien gerahmt wird. Radikaler selbst als die Romanciers der ersten Stunde, Hermann Kasack und Elisabeth Langgässer, setzt Arno Schmidt «das Jahr 0» als mythisches Datum. Dieser Vorgang gewinnt dadurch seine Überzeugungskraft, daß Schmidts Texte an realistischen Details weitaus reicher sind als die seiner Zeitgenossen. *Brand's Haide* (1951), *Schwarze Spiegel* (1951) und *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) werden ebenfalls zur Trilogie zusammengefaßt, die den Titel *Nobodaddy's Kinder* erhält. Auch hier thematisiert Arno Schmidt das Dasein der Davongekommenen, der Überlebenden. Die Schrecknisse des Luftkriegs und der Zerstörung der großen Städte, die Trostlosigkeiten der Minimalexistenz in den ersten Nachkriegsjahren, die Spannungen zwischen lethargisch-dumpfem Dahinvegetieren und hektisch-hochgeschraubter Geistbesessenheit sind nirgends exakter beschrieben worden. Entscheidend ist die Notation. Einschübe, Klammern, Brüche zerspellen die Syntax. Die Sprachebenen wechseln rapid und abrupt. Alltagsnahe Sprache wird untermischt mit Termini aus Technik, Wirtschaft, Reklame. Literaturzitate sind häufig. Orthographie und Interpunktion werden verschroben gehandhabt. Jedes Detail bei Arno Schmidt zielt höchst bewußt, und zwar unabhängig vom jeweiligen Stoff, auf die Maximalgroteske. Diese aber muß trotz immer neuer Ansätze (*Rosen & Porree*, 1959, *Kühe in Halbtrauer*, 1964) ein unerreichbares Ziel bleiben. Daß der einzige Ausweg für Arno Schmidt, wiederum in Parallele zu Arno Holz, schließlich in der schieren Quantität des Produzierten lag – *Zettels Traum* (1970) ist noch materialgesättigter und -beschwerter als einst der *Phantasus* –, macht nur zur Hälfte seine Tragik aus. Vollkommen wird sie erst durch die Tatsache, daß ein anderer Autor auf dem Gebiet der grotesken Erzählung die epochale Ernte einbrachte, einfach weil er jenes Gefühl für Ökonomie und Gleichmaß besaß, das Arno Schmidt, dem Sichverschwendenden, abging: Günter Grass mit seinen beiden großen Romanen *Die Blechtrommel* und *Hundejahre*.

Bevor wir mit den Romanen von Grass zwei Gipfelpunkte der deutschen Nachkriegsliteratur markieren können, müssen einige weitere Romane nachgetragen werden. Wir unterscheiden dabei zwischen Individualromanen und Epochenromanen, ohne damit die jederzeit möglichen, von der Gattung ge-

radezu geforderten Übergänge zwischen beiden Varianten des Romans negieren zu wollen. Unter den Individualromanen nimmt *Stiller* (1954) von Max Frisch in dreifacher Hinsicht einen Sonderrang ein. Erstens stellt *Stiller* nicht nur in deutschen, sondern in europäischen Zusammenhängen den bedeutendsten Beitrag der Schweiz zur Erzählliteratur der fünfziger Jahre dar. Zwar ist Schweizer Lokalkolorit nur dezent angedeutet, aber in der Diktion, in der durchpulsten Nüchternheit der Argumentation ist beste Schweizer Erzähltradition zur spüren, so sehr der Roman auch Unbehagen am landesüblichen Sekuritätsdenken thematisiert und im Schicksal der Titelfigur ins Gegenteil wendet. Zweitens formuliert Frisch in diesem Roman ein Problem, das sich leitmotivisch durch die folgenden anderthalb Jahrzehnte ziehen sollte. Der Verlust der Identität in einer administrativ perfektionierten Welt führt zur Bejahung dieses Verlustes in Form eines radikalen Verzichts: in der Negation der zentralen Individualfigur, die die Tradition des europäischen Romans bislang bestimmt hatte, wird eine neue Tradition gestiftet. «Ich bin nicht Stiller», heißt es eingangs mit aller programmatischen Deutlichkeit. Drittens begründet dieser Roman einen neuen Erzählstil: ein stark heruntergespielter Realismus verbindet sich mit parabolischer Strukturierung der Erzählvorgänge. Seit *Stiller* gibt es die Bedeutsamkeit des Beiläufigen. Was bundesrepublikanische Autoren wie Böll versuchen und nie erreichen, gelingt Max Frisch als Erzähler im ersten Anlauf. In den folgenden Romanen *Homo faber* (1957) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964) wird das Identitätsproblem im mythologischen wie im sozialen Bezugsgeflecht variiert, ohne daß sich der durchschlagende Erfolg des *Stiller* wieder eingestellt hätte. Die Bedeutung des *Stiller* liegt in seiner Einmaligkeit; strenggenommen war er nicht wiederholbar, auch durch Varianten nicht.

Schon bei den Romanen von Alfred Andersch und Martin Walser bereitet es Schwierigkeiten, sie als Individualromane zu deuten. Wo es um individuelle Schicksale geht, ist doch recht eigentlich die Epoche schlechthin gemeint, wenn auch nicht immer erfaßt. Beide, Andersch und Walser, sind auch politische Publizisten, ja es wäre nicht abwegig, in der Publizistik ihr angestammtes Geschäft zu sehen, von dem sie die Produktion von Romanen nur abgelenkt hat. Alfred Andersch (geb. 1914) setzte nach 1945 mit imponierender Leidenschaft als Publizist ein. Autobiographische Versuche wie *Die Kirschen der Freiheit* (1952) waren streng und fordernd in diese publizistische Tätigkeit eingebunden. *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) und *Die Rote* (1960) sind späte Emanationen eines zielgerichteten politischen Willens in Form von Standpunktromanen. In *Sansibar* geht es um die Flucht aus der Diktatur in die Freiheit, ein Motiv, das schon Lenz verarbeitet hatte, in *Die Rote* um ein individuelles Frauenschicksal, das nur Medium ist für eine verdeckt politische Auseinandersetzung mit der bundesrepublikanischen Wirklichkeit der fünfziger

Jahre, die allerdings, verglichen mit Böll etwa, verspätet, als Nachgedanke, ja resignativ erfolgt. Auch hier ist Flucht das zentrale Thema.

Martin Walser spielt sehr viel ehrgeiziger und höher als Andersch. *Ehen in Philippsburg* (1957), *Halbzeit* (1960), *Das Einhorn* (1966), *Die Gallistl'sche Krankheit* (1972), *Der Sturz* (1973): Sozialromane, die intendieren, die Wirklichkeit kritisch zu durchleuchten, ihre Banalität und Nichtswürdigkeit zu entlarven, und die doch an diese Banalität und Nichtswürdigkeit in einer Weise gebunden und ausgeliefert bleiben, die jede Kritik unmöglich macht. Natürlich ist Walser, um das alte böse Wort von Julius Bab zu variieren, mit einem Tropfen Stillerschen Öls gesalbt, aber es fehlt ihm denn doch der leidenschaftlich-nüchterne Ernst, der Max Frisch beseelt. Walser überzieht seine Erzählsubstanz, auch wo es sich um mittlere und mindere Schichten handelt, mit mondänem Firnis. Das blendete und faszinierte paradoxerweise gerade die dezidierten Skeptiker. Daß Walser der Lebensbeschreibung von Ursula Trauberg (*Vorleben*, 1968) aufsaß und hier daseinsechte Erzählsubstanz, ja eine ganz neue Erzählart, die alles Fiktive überflüssig mache, witterte, während es sich doch in Wahrheit um die Beschreibung eines elenden Lebens handelte, das bereits vollkommen im Banne der Trivialliteratur gelebt worden war, zeigt die Problematik des Walserschen Ansatzes. Der Literat erklärt, daß die Literatur tot sei, und vollstreckt in der Auslieferung an das Leben nur unbewußt sein eigenes Todesurteil, nicht aber das Todesurteil der Literatur. Der symptomatische Rang der Romane Walsers, der sehr hoch veranschlagt werden muß, bleibt davon unberührt. Nirgends treffender und geistvoller als bei Walser artikuliert sich in Einzelschicksalen eine Gesellschaft, die keine ist, ein Staat, der einer sein möchte, aber zwischen den Belastungen, die er aus der Vergangenheit zu übernehmen hatte, und den Schwierigkeiten, die jeder Blick über den heutigen Tag hinaus in die Zukunft bereitet, seine politische Souveränität nicht zu finden vermag. Das zeigt sich noch überzeugender dort, wo Walser von den Zwängen der Fiktion frei ist (*Heimatkunde*, 1968).

Als Epochenroman angelegt ist *Am grünen Strand der Spree* (1955) von Hans Scholz (geb. 1911). Der erwartungsdämpfende Untertitel «So gut wie ein Roman» weist auf die formale Struktur hin: eine Reihe von Geschichten wird gebündelt. Die Situation entspricht alter novellistischer Tradition: ein Freundeskreis, durch den Zweiten Weltkrieg zerstreut, trifft sich nach Kriegsende in der Jockey-Bar in Berlin und verbringt geschichtenerzählend eine Nacht. Jede dieser Geschichten wird in einem anderen personalen Stil vorgetragen: aus der Bündelung der Personalstile ergibt sich schließlich eine Art von Epochenstil. Panoramatisch liefert Scholz, als Autor nur Medium und auf keinen eigenen Stil festgelegt, das umfassendste Bild der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart überhaupt. Im Gegensatz zu Hans Scholz sind Reinhard Baumgart und Alexander Kluge höchst bewußt arbeitende Stilisten. Ihnen ge-

lingt der Entwurf eines Epochenpanoramas nicht durch pure Akkumulation, sondern durch strenge Selektion. Reinhard Baumgart (geb. 1929) schreibt einen distanzierten, differenzierten, an Thomas Mann geschulten Stil. In seinem ersten Roman *Der Löwengarten* (1961) verkörpert die Filmwelt in Abbreviatur die gegenwärtige Gesellschaft. In *Hausmusik. Ein deutsches Familienalbum* (1962) wird in Individualschicksalen die jüngste Vergangenheit entfaltet. Ähnliches gelingt Alexander Kluge (geb. 1932) in *Lebensläufe* (1962). In strikter Reduktion auf Fakten- und Aktenmaterial läßt Kluge neun Schicksale aus Kriegs- und Nachkriegszeit abrollen, in denen die dominierenden Strukturzüge der Epoche aufgedeckt werden. In *Schlachtbeschreibung* (1964) wird in der gleichen minuziös-materialgesättigten und zugleich transparenten Erzähltechnik ein Gesamtbild der Schlacht von Stalingrad geliefert. Kluges *Schlachtbeschreibung* ist ein Epochenroman im Medium des dokumentarischen Kriegsromans und geht damit weit über den themengleichen Roman Plieviers hinaus.

Die Verfasser anderer Epochenromane greifen tiefer in die geschichtliche Zeit zurück. Vorbilder für dieses Verfahren, einen Epochenroman im Medium einer verflossenen Zeit zu schreiben, waren die im zweiten Exkurs erörterten großen Romane von Thomas Mann, Broch, Musil und Doderer, die eben jetzt ihre späte Wirkung entfalteten. In seinen Anfängen wahrte Gregor von Rezzori (geb. 1914) die Nähe zu Hans Scholz. *Ödipus siegt bei Stalingrad* (1954), vom Autor ebenfalls untertreibend etikettiert, nämlich als «Kolportageroman», ist essentiell ein Berliner Roman, Spätform also jenes Romantyps, der in der Ära Bismarcks seine Blütezeit erlebte. Das Berlin der dreißiger Jahre, und in dessen Zentrum Charleys Bar, wird mit fragwürdigen Gestalten bevölkert, womit zugleich die Möglichkeit gegeben ist, die Katastrophe von 1945 rein atmosphärisch zu signalisieren. In seinem Hauptwerk wendet sich Rezzori dem Hauptstoff des medialen Epochenromans zu: *Ein Hermelin in Tschernopol* (1958) spielt im alten, untergangsgeweihten Österreich. Die Balkanstadt Tschernopol, lies: Czernowitz, ist ein mythischer Ort, ähnlich dem Dublin von Joyce oder dem Berlin von Döblin, ist «Urschlamm aus des Schöpfers Hand». Im moralischen Zusammenbruch des k. u. k. Husarenmajors Tildy, der für die vermeintliche Reinheit einer Unwürdigen zum Duell schreitet, bricht eine Weltepoche zusammen. Überwiegt in Rezzoris erstem Epochenroman das Mondäne, die Halbwelt, die für eine nicht mehr intakte politische Welt, eben die des Dritten Reiches, steht, so in seinem zweiten Epochenroman die geduldig aufgefächerte Folklore, wodurch die zerfallende Welt auch im Zerfall «Welt» bleibt. Gleiches gilt von einer noch späteren, sehr persönlichen, sehr subtilen Variante des Epochenromans: *Die Augen eines Dieners* (1964) von Hermann Lenz (geb. 1913). Lenz überführt die epische Großform mit bewunderungswürdiger Vollkommenheit in eine Miniaturform, ohne daß dabei die epischen Impulse ver-

loren gehen. In der Lebensgeschichte des Ferdinand Wasik werden die Linien von der Epoche des alten Österreich bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hinein gezogen. Die verschiedenen Zeitschichten, aus denen sich der Roman konstituiert, werden wechselweise transparent. In der Gegenwart ist die Vergangenheit, atmosphärisch wie figurativ, aufgehoben. Das verdeutlicht besonders zwingend die Erzählung *Der Kutscher und der Wappenmaler* (1972).

Die Unterscheidung zwischen Epochenroman und Individualroman, die schon bei Autoren wie Walser, Baumgart und Hermann Lenz schwierig ist, wird bei Hans Erich Nossack (geb. 1901) vollends hinfällig. Das ist schon darum der Fall, weil das erzählerische Werk von Nossack, nimmt man alles in allem und nicht einzelne Romane, innerhalb der deutschen Nachkriegsliteratur das höchste spezifische Gewicht hat. Was Arno Schmidt vorgibt zu sein, ist Hans Erich Nossack wirklich: der große Unbekannte in der Literatur des letzten Vierteljahrhunderts. Nossack war kein junger Autor mehr, als ihm 1943 bei der Zerstörung Hamburgs sämtliche Manuskripte verbrannten. Der schwere Entschluß, noch einmal ganz von vorn anzufangen, wurde wortwörtlich ins Werk gesetzt, in Werke umgesetzt. In kontinuierlicher Folge veröffentlichte Nossack Romane und Erzählungen, die keiner literarischen Mode verpflichtet waren. Insgesamt stellen sie eine Seelengeschichte der Epoche nach 1945 dar, und das um so mehr, weil Nossack jede vereinfachende Formel meidet und infolgedessen auch nicht auf vereinfachende Formeln gebracht werden kann. Die Akklamation, die Romanciers wie Walser und Böll zuteil wurde, blieb Nossack mit Notwendigkeit versagt. Mit gleicher Notwendigkeit blieb ihm aber auch der individuelle Durchbruch zu formalen Sonderleistungen versagt, wie er Grass und Siegfried Lenz mit einzelnen Romanen gelang.

Nossack setzte mit Prosastücken ein, in denen auf beklemmende Weise die triste Wirklichkeit der Nachkriegsjahre beschrieben wurde (*Nekyia*, 1947, *Interview mit dem Tode*, 1948). Allegorische Verfremdungen, wie sie gleichzeitig Hermann Kasack in der *Stadt hinter dem Strom* praktiziert, sind bei Nossack unmittelbar in die Erzählsubstanz eingebunden. Damit steht er in der Nachfolge von Barlach und Jahnn. In den fünfziger Jahren legte Nossack drei Romane vor: *Spätestens im November* (1955), *Spirale* (1956), *Der jüngere Bruder* (1958). Sie leisten im Verborgenen, was Gaiser und Böll in aller Öffentlichkeit versuchten: eine radikale Kritik der Epoche im Medium von Einzelschicksalen. Nossacks Figuren sind keine passiven und mürben Opfer, sondern suchen aktiv ihre Freiheit, wagen den «Aufbruch ins Nicht-Versicherbare». Damit ist ein Bewegungsprozeß in Gang gesetzt, der nicht enden kann. Jede Erzählung Nossacks ist Teil dieses Prozesses. An ihm partizipieren nicht nur die tragisch getönten Werke (*Nach dem Letzten Aufstand*, 1961, *Das Testament des Lucius Eurinus*, 1965, *Der Fall d'Arthez*, 1968), sondern auch die souverän vorgetragenen Grotesken (*Dem unbekannten Sieger*, 1969).

Die deutsche Erzähllliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg kulminiert in den Romanen *Die Blechtrommel* (1959) und *Hundejahre* (1963) von Günter Grass. In ihnen werden die verschiedensten Entwicklungsstränge mit sicherer Hand zusammengefaßt. In der *Blechtrommel* ergeben sich dabei noch störende Brüche und Inkonsequenzen, besonders zwischen den in Danzig und den in Düsseldorf spielenden Partien, die nur nebeneinandergesetzt, nicht aber zwingend miteinander verklammert sind. In den *Hundejahren* ist dann die strukturelle Perfektion vollkommen. Beide Romane greifen in die Kriegs- und Vorkriegsjahre zurück und führen von dort aus bis in die unmittelbare Gegenwart. Grass siedelt die Handlung der Kriegs- und Vorkriegsjahre im Osten, in Danzig und Umgebung, an, also in einem politisch verlorenen Gebiet. Der Autor kann sich daher nur auf seine Imagination verlassen, aber gerade das bedeutet einen außerordentlichen Realitätsgewinn für seine Romane. Das Einverständnis mit dem Leser kann nicht einfach durch Rückgriffe auf die vertraute alltägliche Umwelt hergestellt werden, sondern bedarf zuvor der überzeugenden Beschreibung einer unvertrauten Welt. Die mißtreißende Vitalität der Erzählkunst von Grass ist zur Genüge gelobt worden; daß seine Romane, insbesondere die *Hundejahre*, Triumphe der Imaginationskraft sind, wurde fast immer übersehen. Übersehen wurde auch der Kunstverstand, mit dem das imaginative Material arrangiert und perspektivisch gesetzt ist. Neben den beiden großen Romanen erscheinen *Katz und Maus* (1961) und *Örtlich betäubt* (1969) als erzählerisches Zwischen- und Nachspiel.

Die Hauptfigur der *Blechtrommel* ist Oskar Matzerath, der an seinem dritten Geburtstag freiwillig sein Wachstum beendet. Er sieht nun die Welt konsequent und erbarmungslos von unten. Erst in dieser perspektivischen Verzerrung wird sie erkennbar. Hinzu kommt, daß Oskar Matzerath, von dessen Standpunkt aus erzählt wird, teils in Ich-Form, teils in Er-Form von sich selber spricht. Das ist nicht mit einem Hinweis auf die schizophrene seelische Konstitution Oskar Matzeraths erklärt; das bedeutet einen tiefen Riß durch die Welt insgesamt. Der Autor kann den Leser – oft innerhalb eines einzigen Satzes – in die Figur Oskars eingehen lassen, damit er die Welt hyperkritisch mit dessen Augen sehe, und ihn dann wieder aus der Figur herausreißen, um diese als Spottgeburt eben jener Welt zu entlarven. Der Leser muß also die permanenten «Spannungen» Oskar Matzeraths in sich austragen. Oskar Matzerath erscheint in doppelter Gestalt und Funktion: zum gegenwärtigen Zeitpunkt als sich erinnernder Insasse einer westdeutschen Heilanstalt und im Akt der Vergegenwärtigung des Vergangenen als agierender Außenseiter im politischen Spannungsfeld seiner Heimatstadt Danzig. Selber Kleinbürger, durchschaut er den kleinbürgerlichen Nationalsozialismus und hebt ihn aus den Angeln. Das geschieht nicht spirituell, sondern materiell, sinnlich. Der Sensualismus Oskar Matzeraths beschränkt sich nicht auf geschärftes, gespaltenes

Sehen. Das Gehör wird geradezu leitmotivisch eingesetzt: das zerstörerische Trommeln Oskar Matzeraths fungiert als pervertierte Form des «Kunstschaffens». In pervertierter Zeit ausgeübt, bringt es, beispielsweise in der blasphemischen Imitation sakraler Handlungen oder in der rhythmisch-untergründigen Vernichtung einer politischen Großkundgebung, die Welt ins Gleichgewicht. Tasten, Riechen, Schmecken spielen in den erotischen Partien eine Rolle, die ebenfalls funktional ist: durch Ungutes wird das Ungute der politischen Welt neutralisiert, aufgehoben.

Auch in den *Hundejahren* sind der Ort des Erzählens – hier ein Bergwerk bei Hildesheim – und der Ort des Erzählten – wiederum die Gegend von Danzig – getrennt, aber vielfältig miteinander verzahnt. Grass erzählt hier nicht die Geschichte eines Einzelnen, sondern die Geschichte eines Freundespaares, einer Jugendfreundschaft, die von der zerreißend hochgespannten Intensität Jean Pauls erfüllt ist. Im Medium der Freundschaft zwischen dem Müllerssohn Walter Matern und dem Händlerssohn Eduard Amsel, der in der Anfertigung von Vogelscheuchen brilliert, wird ein Panorama der Epoche entworfen, das in der Ausgewogenheit des Ganzen wie in der Genauigkeit der Details nicht seinesgleichen hat. Weniger als Nebenhandlung denn als zweites «Thema» tritt die Liebesgeschichte zwischen dem Tischlerssohn Harry Liebenau und seiner Kusine Tulla Pokriefke hinzu. In den *Hundejahren* spaltet Grass nicht, wie in der *Blechtrommel*, eine zentrale Figur funktional auf, sondern setzt gleich drei Erzähler ans Werk, die von verschiedenen Standpunkten aus die Freundschaft zwischen Matern und Amsel darstellen sollen. Die drei Erzähler haben sich vorher abgesprochen, um jeweils die Position des anderen bestätigen und unterminieren zu können. Daraus ergibt sich ein hochprekäres, permanent gefährdetes, aber vollkommen zwingendes erzähltechnisches Gleichgewicht. In den «Frühschichten» spricht Brauxel, der Bergwerksdirektor, der sich, Erinnerungen zutage fördernd, als Eduard Amsel zu erkennen gibt. Aus Tabakresten baut Brauxel an seinem Schreibtisch das Weichseldelta auf und damit den Schauplatz, den er mit seinen Erinnerungen figurativ füllt. In den «Liebesbriefen» reflektiert Harry Liebenau im Medium privater erotischer Beziehungen über die politische Welt, insbesondere über das Ende Hitlers im belagerten Berlin. In den «Materniaden» begibt sich Matern auf die Suche nach der verlorenen Zeit. Erkenntnisfördernde Brillen, hoffmannesk von ihm konstruiert, fördern auch vergangene Schuld zutage. Die Geschichte einer Freundschaft kulminiert in politischer Erkenntnis, ohne daß dabei die personale Basis zerstört wird.

Ähnliches gilt von der *Deutschstunde* (1968) von Siegfried Lenz. Auch in diesem großen Roman geht es um eine Freundschaft. Aber es ist eine Freundschaft zwischen Männern, die durch die politischen Verhältnisse in den Grenzbereich einer unaufhebbaren, unabdingbaren Feindschaft gerückt wird. Man

schreibt das Dritte Reich. Im äußersten Norden Deutschlands, in Rugbüll, hat der dort ansässige Max Ludwig Nansen – unschwer ist Emil Nolde in ihm zu erkennen – Malverbot erhalten. Sein Schulfreund, der kleine Polizeibeamte Ole Jepsen, soll die Einhaltung des Malverbots überwachen. Nur von fern gewittern die weltgeschichtlichen Ereignisse in die immer unerträglicher werdenden inneren Spannungen am Ort hinein. Beide, Nansen und Jepsen, hängen hartnäckig an ihrer selbstgewählten Pflicht. Es macht den politischen Rang dieses Romans aus, daß Lenz in ihm vollkommen auf jede Schwarz-Weiß-Malerei verzichtet, also nicht Jepsen zum «Büffel» und Nansen zum «Lamm» stilisiert. Lenz bedient sich, wie Grass, raffinierter erzähltechnischer Mittel, die er mit souveräner Selbstverständlichkeit handhabt. Er läßt die Geschichte nicht von einem der beiden Antagonisten vortragen, sondern wählt einen jugendlichen Strafgefangenen als erzählerisches Medium: Siggi Jepsen, Sohn eben jenes Polizeibeamten in Rugbüll. Siggi sitzt wegen eines Diebstahls Nansenscher Gemälde – abstrakte Schuld des Vaters, der Vergangenheit also, erscheint in diesem Delikt konkretisiert – in einer Hamburger Haftanstalt ein. Ein Aufsatz über die Freuden der Pflicht kommt im ersten Anlauf nicht zustande; in den weißen Blättern, die Siggi am Ende der Deutschstunde abgibt, wiederholt sich die Situation Roberts in Kasacks *Stadt hinter dem Strom*. Schließlich aber wächst sich der Aufsatz zu einem voluminösen Bericht über die Freund-Feinde Jepsen und Nansen aus. Daß der Bericht einem jungen Psychologen als Material für seine Diplomarbeit dienen soll, wirft zusätzlich ironische Schlaglichter auf den Text. Die leeren Blätter enthalten, potentiell, den ganzen Roman; der Roman, mit äußerster Akribie notiert, bewahrt untergründig das Schweigen der leeren Blätter. Das macht, im Spannungsfeld der Schuldfrage, die strukturelle Spannung des Romans aus.

Mit den *Hundejahren* und der *Deutschstunde* hat das Thema der politischen Schuld der Deutschen in der Epoche des Dritten Reiches seine gültige Gestaltung erfahren, gültig nicht im Sinne des Beruhigend-Abschließenden, sondern im Sinne des Vielschichtig-Beunruhigenden, das dem Thema seine dauernde Präsenz sichert. Eben dadurch wird es aus dem fatalen Bannkreis eines permanenten Traumas gelöst. Themen und Tendenzen, wie sie die deutsche Literatur seit 1945 beherrscht hatten, werden nun abgebaut; im Laufe der sechziger Jahre tritt Neues hinzu. Dabei spielen zwei eingangs genannte Romane eine bedeutende Rolle: Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* und Breitbachs *Bericht über Bruno*. Nicht daß sie Schule gemacht hätten. Im Gegenteil: sie blieben ohne Nachfolge. Aber sie setzten neue Maßstäbe für die Bewältigung der Realität mit literarischen Mitteln, mehr noch: sie signalisierten, daß es nunmehr im höchsten Grade die Aufgabe des Romans sei, Wirklichkeit, politische Wirklichkeit zumal, zu durchleuchten. Über die Schwierigkeiten dieser Aufgabe gab man sich keinen Illusionen hin.

Uwe Johnson (geb. 1934) lieferte mit *Mutmaßungen über Jakob* (1959) einen Roman aus dem sozialistischen Alltag. Aber er entsprach nicht den Forderungen, wie sie gleichzeitig auf der ersten Bitterfelder Konferenz von staatlicher Seite laut wurden. Im Mittelpunkt des Romans steht ein verantwortungsbewußter Werktätiger, der Reichsbahnbeamte Jakob Abs. Weder der edeldenkende Kommissar noch die gesinnungslosen Halb- und Ganzabtrünnigen fehlen. Aber dieses sozialistische Personal wird von Johnson verfremdet. Im Akt der Beschreibung wird die Realität zur «Blaupause» mit «Chiffren», «Kennbuchstaben» und «Nummern». Die total verplante Welt – und damit gewinnt der Roman allgemein symptomatischen Rang – wird unüberschaubar. Sie wird vom Autor in den Konjunktiv überführt und damit in Frage gestellt. Dieses Infragestellen schlägt sich im Roman selber als Suche der Hauptfigur nach eben dieser Welt nieder. In erhöhtem Maße gilt das von Johnsons zweitem Roman *Das dritte Buch über Achim* (1961). Der Journalist Karsch überschreitet die Grenze von der Bundesrepublik Deutschland zur Deutschen Demokratischen Republik, lernt dort durch die Filmschauspielerin Karin den prominenten Radrennfahrer Achim kennen und versucht, dessen Biographie zu schreiben, um auf diesem Wege der Wirklichkeit habhaft zu werden. Karsch scheitert.

Diese Romane erschienen, nach der Übersiedlung Uwe Johnsons vom Osten in den Westen, in der Bundesrepublik, können damit aber nicht automatisch als Bestandteile der bundesdeutschen Literatur gelten. Im Gegenteil: sie bleiben an die Literatur des sozialistischen Realismus gebunden, sie sind, wie Bernd Neumann richtig erkannt hat, dessen häretische Varianten[20]. Dabei sind die häretischen Elemente bis hin zu Johnsons vorläufig letzten Arbeiten (*Jahrestage*, 1970/73) in den stilistischen Innovationen von vornherein mitgegeben. Wie im Bereich der Theologie treten auch im Bereich der Literatur gerade bei Häretikern die strukturierenden Grundzüge des Glaubens mit besonderer Schärfe hervor, oft nur minimal, aber eben darum um so auffallender verschoben. Häresie ermöglicht auf ideologischem Wege, was auf rein ästhetischem Wege nur die Karikatur zu leisten vermag. Auf Grund dieser Sachlage verwundert es nicht, daß sich auch im Roman der Deutschen Demokratischen Republik häretische Elemente finden. Diese können eingeplant sein, aber auch im nachhinein einfließen, sobald ein spürbarer Wandel der politischen oder ökonomischen Verhältnisse eintritt. So läuft eine untergründige Verbindung von Uwe Johnson zu anderen Romanciers der Deutschen Demokratischen Republik: Erwin Strittmatter (*Ole Bienkopp*, 1963) und Erik Neutsch (*Spur der Steine*, 1964), Karl-Heinz Jakobs (*Beschreibung eines Sommers*, 1961) und Fritz Rudolf Fries (*Der Weg nach Oobliadooh*, 1966), Hermann Kant (*Die Aula*, 1965, *Das Impressum*, 1972) und Christa Wolf (*Der geteilte Himmel*, 1963, *Nachdenken über Christa T.*, 1969). Daß diese Autoren gegen einen Widerstand, eben die von Staat und Partei «gesetzten» Themen, anschreiben

mußten, wird gern als Hindernis gesehen. Dieser Widerstand kann aber auch zum Vorteil ausschlagen, weil die gesamte schriftstellerische Energie in die Überwindung des Widerstands investiert werden muß und nicht, wie bei bundesdeutschen Autoren allzu oft, zur Hälfte zur freiwilligen Aufrichtung von Widerständen abgezweigt wird.

Drei Jahre nach Johnsons erstem Roman legte Joseph Breitbach seinen *Bericht über Bruno* (1962) vor. Breitbach war kein literarischer Anfänger wie Johnson, sondern ein seiner Mittel vollkommen sicherer Autor, dessen Anfänge in der Ära der Weimarer Republik lagen. So war gerade in ihm eine literarische Tradition lebendig, die hoffnungslos zerstört schien. Im *Bericht über Bruno* geht es um einen Generationskonflikt, der mit äußerster moralischer Härte und Konsequenz auf der politischen Ebene ausgefochten wird. Bruno, ein Machtmensch von luziferischer Schönheit, hat seinen Großvater, den Innenminister, durch seine Machinationen zu Fall gebracht. Dieser legt in einem großen Bericht Rechenschaft über sein Leben und das Leben seines Enkels ab. Der Bericht ist überwiegend in indirekter Rede abgefaßt: das rückt den Leser in Distanz zum vorgetragenen Geschehen, ermöglicht ihm aber zugleich intimste Einblicke in die Psyche der handelnden Figuren, zumal er sich, ein erzähltechnisch meisterhafter Griff, in jedem Fall zwischen den beiden Widersachern ansiedeln muß. Der *Bericht über Bruno* ist eine Psychologie der Macht in fiktiver Form, wie sie in dieser Intensität sonst nur französische Romanciers, allen voran Balzac, geliefert haben. Die sozialkritischen Elemente sind dabei vollkommen in die Psychologie integriert und nicht nur, wie gemeinhein bei deutschen Erzählern, als moralisierende Schlaglichter aufgesetzt.

Breitbachs *Bericht über Bruno* konnte seiner verwegenen Stilhöhe wegen keine Nachfolge finden. Dennoch markiert er gerade deswegen einen Wendepunkt. Erst jenseits dieses Wendepunkts setzt in ganzer Breite eine neue Erzählliteratur ein, die ihr Augenmerk auf die unverstellte Realität richtet. Sie legt sich, um festen Boden zu gewinnen, den Zwang auf, nie die von ihr selbst gezogenen sozialen Grenzen zu überschreiten. In der Bundesrepublik Deutschland tut sich besonders die sogenannte Kölner Schule hervor: Dieter Wellershoff (*Ein schöner Tag*, 1966, *Die Schattengrenze*, 1969, *Einladung an alle*, 1972), Rolf Dieter Brinkmann (*Keiner weiß mehr*, 1968) und Günter Seuren (*Das Kannibalenfest*, 1968, *Der Abdecker*, 1970). Ein vielschichtiges und faktenpralles Zeitbild entwirft Günter Herburger (*Die Messe*, 1969). Den Hamburger Untergrund beschreibt Hubert Fichte (*Die Palette*, 1968, *Detlevs Imitationen «Grünspan»*, 1971), die industrielle Arbeitswelt des Ruhrgebiets der Wortführer der «Gruppe 61», Max von der Grün (*Irrlicht und Feuer*, 1963, *Zwei Briefe an Pospischiel*, 1968, *Streckenweise Glatteis*, 1973). Auch in der Schweiz entstehen Romane radikal zeit- und seelenkritischer Art: auf Otto F. Walter (*Der Stumme*, 1959, *Herr Tourel*, 1962) folgen Adolf Muschg (*Im*

Sommer des Hasen, 1965, *Gegenzauber*, 1967, *Mitgespielt*, 1969) und Walter Matthias Diggelmann (*Freispruch für Isidor Ruge*, 1967, *Die Vergnügungsfahrt*, 1969). Die kleine Form bevorzugt Gabriele Wohmann (*Erzählungen*, 1966, *Ländliches Fest*, 1968). «Wer den Besatzungen der öffentlichen Verkehrsmittel während des Stoßverkehrs morgens und nachmittags in der Literatur begegnen möchte: bei Gabriele Wohmann kann er sie finden[21].» Mit dem glanzlosen Alltag fertig zu werden: das stellt sich für die siebziger Jahre als vornehmste Aufgabe der erzählenden Literatur.

FÜNFTES KAPITEL

Essayistische Prosa

Der Essay erlebt in dem Vierteljahrhundert nach Ende des Zweiten Weltkriegs eine Blütezeit, die nur mit der Blütezeit um die Jahrhundertwende verglichen werden kann. Das ist um so erstaunlicher, als der Essay – als literarische Gattung – auf Tradition angelegt und auf Kontinuität angewiesen ist, wir aber die Zeit nach 1945 als eine Epoche kennengelernt haben, in der durch zerbrochene und nicht wiedergewonnene Tradition alle Kontinuität hoffnungslos zerstört schien. Wie kommt es, daß ausgerechnet jetzt diese Gattung zu hohen Ehren, ja sogar zu einer unverhältnismäßig breiten Wirkung gelangt? In der Frage liegt die Antwort verborgen. Es sind eben jene skizzierten, aller Tradition und Kontinuität abholden Verhältnisse, die eben diese literarische Gattung als Gegenkraft auf den Plan rufen. Wo ein gestörtes Verhältnis zur Literatur herrscht – und das war ja nicht erst seit 1945, sondern schon seit 1933 der Fall –, erhebt sich mit Notwendigkeit der Wunsch, diese Störung zu beseitigen, das Gleichgewicht wiederherzustellen. Schon unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Jahres 1945 erkannte man die Bedeutung des Essays. Die gemischten Zeitschriften, die als erste ins Leben gerufen wurden, bevorzugten den Essay als vornehmste Form der Mitteilung.

Durch ihre thematische Spannweite unterscheidet sich die Essayistik nach 1945 von der Essayistik um 1900, deren Interesse vorwiegend auf die Literatur und die anderen Künste gerichtet, also ästhetisch orientiert war. Nunmehr ist die Essayistik – nur das Schlagwort kann es ausdrücken – existentiell orientiert. Wir begegnen den verschiedensten Spielarten der Gattung: autobiographische und historische Rückblicke in essayistischer Form stehen neben Essays, die sich mit politischen und literarischen Phänomenen der unmittelbaren Gegenwart auseinandersetzen. Dabei wird in den Rückblick ebensosehr die gegenwärtige Erfahrung eingebracht, wie in die Zeitanalyse ein profundes Wissen um die Vergangenheit. Späterhin fördern Sonderformen wie der Reise-Essay das Sicheinrichten im Hier und Heute. Es ist ein doppelter Glücksfall für die deutsche Literatur gewesen, daß sich nicht nur einige Autoren der ersten Stunde, vor allem Hans Egon Holthusen, als Essayisten von Rang erwiesen, sondern daß auch drei der bedeutendsten Essayisten aus früheren Epochen, nämlich Rudolf Kassner, Gottfried Benn und Ernst Jünger, noch lebten und jetzt ihr Spätwerk vorlegten. Diese personal bedingte Rückbindung der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg an die Literatur des Expressionismus und der Jahrhundertwende hob den Traditionsbruch von 1945 weitgehend auf. Im Zei-

chen des Essays erscheint die deutsche Literatur aus außerordentlich stark divergierenden Jahrzehnten als Einheit. Gewichtige Einzelleistungen verstärken diesen Eindruck, allen voran Thomas Manns *Versuch über Schiller* aus dem Jahre 1955. Hier wird in liebevoll-energischem Rückgriff auf einen Klassiker die These T. S. Eliots von der dauernden Präsenz aller großen Literatur gestalthaft lebendig.

Man geht nicht zu weit, wenn man feststellt, daß in der Essayistik nach dem Zweiten Weltkrieg die neuere deutsche Literatur in Abbreviatur aufgehoben ist, so daß man die Literatur seit 1871, ginge sie verloren, einzig und allein aus der Essayistik nach 1945 rekonstruieren könnte. Es gibt kaum Autoren oder Literaturprodukte von Rang, die nicht ihre essayistische Spiegelung erfahren hätten. Dabei ereignete sich nicht selten, was schon Oscar Wilde als literarisches Paradox formuliert hatte: daß nämlich die kritische Spiegelung an Kunstwert den gespiegelten Gegenstand, das Kunstwerk, übertreffen kann. Insofern ist die Situation der deutschen Literatur nach 1945 durchaus alexandrinisch. Das gilt in dem spezifischen, unverwechselbaren Sinne, daß die Bibliotheken zwar zerstört waren, aber doch genügend individuelle Kultursubstanz über die Katastrophe hinweg gerettet werden konnte, um eine potenzierte Form des Alexandrinismus zu ermöglichen. Gerade in die Essayistik geht viel von der geistigen Vitalität ein, durch welche die unmittelbare Nachkriegszeit ausgezeichnet war. In essayistischer Prosa konnte sie sich spontaner entfalten als in fiktiver Prosa, bei der sich häufig bereits die Erzählsubstanz als hinderlich erwies.

Höchsten Ranges ist das essayistische Spätwerk von Rudolf Kassner. Was in den Bänden *Die Grundlagen der Physiognomik* (1922), *Das physiognomische Weltbild* (1930) und *Physiognomik* (1932) angelegt war, entfaltet das Spätwerk zu einer universalen Physiognomik von Geschichte und Gegenwart, die sich durchweg im Übergang zu einer neuen Kosmologie befindet. So wie Kassner in seinem Frühwerk den Ausgleich zwischen Kunst und Leben sucht, so in seinem Spätwerk den Ausgleich zwischen Ich und Welt. Dieser Ausgleich vollzieht sich im Bannkreis der Imagination. Kassner ist weder reiner Künstler noch reiner Philosoph, aber auch nicht einfach die Personalunion beider. Vielmehr sind bei ihm beide Haltungen in einen vollkommenen Schwebezustand gebracht. Jeder Akt des Denkens ist mit realer sinnlicher Anschauung gefüllt: gerade als Philosoph vor dem Leben ist Kassner Künstler; jeder Akt der Anschauung ist in ein Denken von außergewöhnlicher Abstraktionskraft eingebunden: gerade als Künstler vor dem Leben ist Kassner Philosoph. Begriff ist ihm nur so weit Begriff, als er auch Bild, Bild nur so weit Bild, als es auch Begriff ist. Insofern ist Kassner weder Rationalist noch Mystiker, sondern wiederum das eine – spannungsreich – im Medium des anderen. Das bestimmt sein Spätwerk, das – auch das ist typisch für Kassner – quer zur Epoche steht

und sie eben darum am schärfsten erfaßt. Je höher der Abstraktionsgrad der Kassnerschen Essayistik wird, desto entschiedener erfolgt ihre Auffüllung mit konkretem Material. Dieses Material ist immer autobiographisch. Auch wo Kassner nicht auf Phasen und Erfahrungen seines eigenen Lebens zurückgreift, sondern auf Phänomene der Zeitgeschichte, werden diese als Elemente genutzt, die dem Ich durch eine verzehrende Imagination anverwandelt worden sind. Gleiches gilt von der Verwendung von Geschichte und Mythos, die bei Kassner zunimmt, je älter er wird. Er erfährt, wortwörtlich, die Welt im Ich, das Ich in der Welt.

Kassners literarisches Verfahren wird schon in den beiden Büchern von 1946 offenbar. In *Transfiguration* liefert er nicht nur literaturkritische Essays wie die aus tiefer Wahlverwandtschaft geschöpfte Studie über Thomas de Quincey, sondern wagt auch mit ungewöhnlicher Kühnheit eine Deutung des Zeitalters der «Atombombe, welche gleichsam in der Mitte der Welt des Surrealismus liegt als deren bitterer Fruchtkern». Kassner argumentiert nicht konsekutiv, dialektisch, sondern simultan, physiognomisch. In *Die zweite Fahrt* wird die eigene Kindheit beschworen. In diese Erinnerungen aber sind durchgehend Reflexionen auf die gegenwärtige, düster überschattete Weltstunde eingeblendet, Simultanakte auch das. 1947 erscheint *Das neunzehnte Jahrhundert. Ausdruck und Größe.* Was von Anlage und Thematik her wie eine geistesgeschichtliche Monographie über ein verflossenes Jahrhundert anmutet, erweist sich als eine Interpretation von höchster Aktualität. Kassner geht von dem Gegensatz zwischen dem barocken und dem faustischen Menschen aus und sieht im letzteren den modernen Menschen in seiner Zerrissenheit, in seiner Maß-Losigkeit vorgeprägt. Mit einer Fülle von Beispielen aus allen europäischen Literaturen belegt Kassner seine These, daß das 19. Jahrhundert das Zeitalter des Individualismus sei. Die Auslieferung des Menschen an die Psychologie gleicht Kassner durch eine permanente Rückbindung an den Mythos aus, dessen psychologische Komponente gleichwohl stark hervorgehoben wird. Seine thematische und formale Variationskraft, von der bereits im zweiten Teil gesprochen wurde, stellt Kassner in *Umgang der Jahre* (1949) erneut unter Beweis. Die antike Welt tritt im reflektierenden Rückblick ebenso in Erscheinung wie die christliche; Reiseerinnerungen spannen den Bogen zwischen der orientalischen und der europäischen Zone, zwischen Indien einerseits, England, Frankreich und Deutschland andererseits; literaturkritische Erwägungen gelten der Klassik ebenso wie der Moderne; Goethe als Gestalt hat die gleiche Präsenz wie Rilke, mit dem Kassner eine lebenslange Freundschaft verband. Formal begegnen Gleichnisse und Aphorismen, die Epistel und der Dialog. Neben streng ausgewogenen Fügungen, beispielsweise als Triptychon, findet sich die assoziative Reihenstruktur.

Das gilt auch für die folgenden Bände. *Die Geburt Christi* (1951) nennt sich

eine «Trilogie der Deutung». In dieser Triologie kulminiert die Weltdeutung Kassners, soweit sie unter zeitlichen Aspekten steht. In den Mittelpunkt rückt Kassner die Erscheinung des Gottmenschen, dem der zweite der drei Essays, «Fülle der Zeit», gewidmet ist. Die Erscheinung des Gottmenschen tilge wie die Zeit so die Zahl. Hier liege der Wendepunkt zwischen Antike und Moderne. Die Antike wird imaginativ wachgerufen im ersten Essay, «Die Agonie Platons», in den Kassners intime Kenntnis Platons, den er als junger Autor übersetzt hatte, als zwingende Sprachgestik eingegangen ist. Für die Moderne wird der gegenwärtige politische Augenblick als sinnbildhaft gesetzt: der dritte Essay ist «Der Eiserne Vorhang» überschrieben. Stärker räumlich gefügt ist *Das inwendige Reich* (1953). Dieser «Versuch einer Physiognomik der Ideen» faßt das bisherige Werk in einer Reihe knapper Prosastücke zusammen, von denen jedes gleichsam die Summe früherer Schriften Kassners ist. Was dann noch folgt – *Der Zauberer* (1955), *Der goldene Drachen* (1957), *Der Gottmensch und die Weltseele* (postum 1960) –, sind Nachgedanken. Kassner selber faßt sie unter die Kategorien Gleichnis, Gespräch und Essay. Es ist die Eigentümlichkeit Kassners, daß noch der Nachgedanke frisch und wie zum erstenmal gedacht erscheint. Die späten Essays Kassners sind von großer Reife und zugleich von ungewöhnlicher Jugendlichkeit: damit stehen sie spiegelbildlich zu seinen frühen Essays. Das schließt das essayistische Gesamtwerk Kassners, das sich chronologisch von 1899 bis 1959 spannt, zur Einheit. In jedem Partikel ist die Person des Autors vollkommen präsent; jedes Partikel enthält aber auch die Epoche insgesamt. So fällt es nicht schwer, das Gesamtwerk Kassners als das universalste, als das wortwörtlich intelligenteste Gesamtwerk in der Literatur des 20. Jahrhunderts zu sehen. Die Universalität offenbart sich in der Thematik, die Intelligenz in der formalen Durchdringung und Durchlichtung des thematischen Materials.

Im Nachwort zu *Der Zauberer* sagt Kassner: «So oft ich der Anfänge gedenke, da sich der Geist aus eigenem heraus zu rühren anschickte, zu einem Ganzen, Allgemeinen hinstrebend, fällt mir auf, daß mich eines auf eine mich selber stets von neuem überraschende Art und Weise zu erregen vermocht hat, die Vorstellung – es ist zunächst nicht mehr als eine solche, es ist entschieden Gefühl, noch nicht Idee gewesen – die Vorstellung, daß wir Form nicht einschlagen können, einschlagen wie einen Spiegel, wie ein Fenster. Spiegel gibt das besser wieder, was ich gefühlt habe, doch geht es hier nur um das Bild, um die sinnliche Gebärde des Einschlagens, Eindrückens und nicht, wie gesagt, um eine Idee, einen Plan.» Es macht Kassners Größe aus, daß er dieses diffuse Gefühl, diesen latenten Formzwang, wenn man so will, zu einem Plan zu präzisieren vermochte, der dann in einer Form resultierte, in die das Gefühl einging, die es aber aus den initiatorischen Impulsen heraus nicht mehr zu zerlösen vermochte. So kann Kassner im gleichen Nachwort seine Gespräche und

Gleichnisse zurecht als «Dramen» bezeichnen. «Alle sind es mit größerer oder geringerer Bestimmtheit, alle sind, wenn man mich recht versteht, Bindung und Lösung in einem.» Schließlich beruft sich Kassner in diesem Akt der Selbstauslegung auf Rilke. Rilke, dem er 1918 seine ersten Gedanken über Physiognomik vorgelesen habe, hätte sich danach brieflich gegenüber Katharina Kippenberg geäußert, daß Kassner ein «Zauberer» sei, daß hier «wirklich ein Traum von der großen Magie» vorliege. «Die Polarität im Geistigen», so Rilke, «ist wohl nie auf so kleinem Raum aufgewiesen worden und nie ist einer so innerlich von einem Pole zum anderen vorgedrungen.» Im Zauber aber ist bereits der Tod des Zauberers enthalten. Das ist die letzte Formel Kassners über Kassner.

Kassner, in der Schweiz ansässig, konnte seine Werke völlig unbeeinflußt von der politischen Lage in kontinuierlicher Folge vorlegen. Auf Grund der geographischen und auch der generationsmäßigen Distanz sieht er die Zeitereignisse von noch höherer Warte als etwa Max Frisch. Auch für Kassner ist 1945 ein Katastrophenjahr; aber er richtet seinen Blick nicht auf den totalen Zusammenbruch des Dritten Reiches, sondern, weitergespannt, auf den Abwurf der Atombombe über Hiroshima und das Fallen des Eisernen Vorhangs zwischen Ost und West. Diese Ereignisse werden, vor allem in der «Trilogie» des Jahres 1951, in weltgeschichtliche Zusammenhänge eingebunden; das schwächt ihren Katastrophencharakter nicht ab, wohl aber überspielt es den tiefen Bruch, der, gesamtliterarisch, die Phase nach 1945 von der Phase vor 1945 trennt. Ganz anders Gottfried Benn. Er erlebt, wissend, in Leid und Zorn, die Katastrophe mit. Im *Roman des Phänotyp*, 1944 in einer Landsberger Kaserne geschrieben und darum als «Landsberger Fragment» bezeichnet, artikuliert sich dieses Wissen als Vor-Wurf. Auch Benn sieht die Katastrophe von 1945 im Kontext der Weltgeschichte, allerdings unter total negativen Aspekten. Die Geschichte des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkriegs bestärkt ihn in seiner Negation von Geschichte schlechthin. Bestenfalls als ein Phänomen erdgeschichtlicher Prägung, und das heißt wiederum: als etwas vollkommen Ephemeres, anerkennt Benn die Geschichte der Menschheit.

Das Benn seit 1936 aufgezwungene Schweigen endet nicht mit dem Zusammenbruch des Dritten Reiches. Durch die Besatzungsmächte wird das Publikationsverbot um mehrere Jahre verlängert. Als Benn im Juli 1948, von der Zeitschrift *Merkur* zur Mitarbeit aufgefordert, mit dem «Berliner Brief» wieder vor die literarische Öffentlichkeit trat, löste sein Auftreten einen Schock aus. «Wenn man wie ich», schrieb Benn, «die letzten fünfzehn Jahre lang von den Nazis als Schwein, von den Kommunisten als Trottel, von den Demokraten als geistig Prostituierter, von den Emigranten als Renegat, von den Religiösen als pathologischer Nihilist öffentlich bezeichnet wird, ist man nicht so scharf darauf, wieder in diese Öffentlichkeit einzudringen.» Mit außer-

ordentlicher Schärfe, wie sie in den Jahren nach 1945 sonst nicht im Schwange war, denunziert er die geschichtliche Welt und reißt die Widersprüche der gegenwärtigen politischen Lage auf. Der Abgrund wird ausgeleuchtet. Aber zugleich wird im Akt der Denunziation dieser Abgrund überbrückt. Benn versagt, was ebenfalls den Gepflogenheiten der Nachkriegsliteratur strikt zuwider lief, sich und seinen Adressaten jeden Trost. Aber eben diese Radikalität hatte, daran kann kein Zweifel bestehen, eine heilende Wirkung. Unter dem Titel *Ausdruckswelt* (1949) sammelt Benn nun verstreute Prosa aus den Jahren des totalen Schweigens. In verschärfter Form reflektiert er das Verhältnis von Kunst und Macht, das ihn schon 1933 fasziniert hatte. Dabei insistiert er auf der Ohnmacht der Kunst, die zugleich ihre Stärke, aber auch ihre Schuld sei. Benns kämpferischer Ästhetizismus feiert, auch das quer zur Epoche, einen späten, düster eingefärbten Triumph.

Zur Sammlung verstreuter Prosa tritt 1947 der großangelegte Lagebericht *Der Ptolemäer*. Benn nennt ihn eine «Berliner Novelle», um damit den geographischen Ort sowie den Anteil von Erzählelementen zu bezeichnen. Dieses Werk korrespondiert untergründig mit den Zeitromanen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit. Während aber jene, aller thematischen Düsternis ungeachtet, wie sie vor allem in Kasacks *Stadt hinter dem Strom* offenbar wird, immer auch Hoffnung zu artikulieren versuchen, leistet der Bennsche Lagebericht eben darauf mit einer Leidenschaft, die als Zynismus mißverstanden worden ist, Verzicht. Benn beschreibt mit schmerzhafter Genauigkeit, wie sie in der damaligen Situation nur von einem anderen kompromißlosen Einzelgänger, Arno Schmidt, erreicht worden ist, die deprimierenden Existenzbedingungen in einer vernichteten Stadt, die nur noch ein Trümmerfeld ist, in dem sich die Besatzungsmächte mit unbekümmert-unverfrorener Ahnungslosigkeit eingenistet haben: «Wölfe an der Oder, Adler in den Müggelbergen! Ein Winter in der Besatzungszeit! Der Magistrat verschanzte sich hinter die Besatzungsmächte, diese hinter die Elemente, diese vermutlich hinter das Hochland von Tibet, dies hinter irgendeinen Dalai Lama und so fort – und darüber ging alles zugrunde, die Geschäfte schliefen ein, das Geld verschwand, Steuern wurden nicht mehr gezahlt, das Leben stockte.» Inmitten des allgemeinen Verfalls aber steht der Einzelne, der Ptolemäer, dem es gegeben ist, Gebilde, Kunstgebilde, zu formen, die eine andere, höhere Dauer beanspruchen können als alles, was sich auf der politischen Bühne abspielt, die nach Benns Meinung ohnehin nur ein Schmierentheater ist. Die absolute Forderung der Kunst transzendiert die irdische Misere, und das um so mehr, als Benn genau weiß, wie sehr gerade die Literatur hinter den Erfahrungen des gegenwärtigen Menschen zurückgeblieben ist. «Der Mensch steht ganz wo anders als seine Syntax, er ist ihr weit voraus.»

Diese Spanne zwischen Erfahrung und Notation der Erfahrung versucht

Benn im folgenden, parallel zu seiner späten Lyrik, auch essayistisch zu verringern. Dabei bedient er sich zunächst der Form des Dialogs (*Drei alte Männer*, 1949, *Die Stimme hinter dem Vorhang*, 1952). Platonische Impulse werden aufgefangen – ein formaler, kein inhaltlich-ideologischer Vorgang – in einer buddhistischen Gelassenheit, die jeder der skeptisch-melancholisch vorgetragenen Existenzfragen den Tiefgang einer definitiven, in sich vollkommen abgerundeten Antwort gibt. Der Vortrag *Probleme der Lyrik* (1951) fixiert die eigene Position als Dichter und hat kontroverse Dialoge mit Alexander Lernet-Holenia (*Monologische Kunst*, 1953) und Reinhold Schneider (*Soll die Dichtung das Leben bessern?*, 1956) zur Folge. Gipfelpunkt der späten Prosa Benns ist der Essay *Altern als Problem für Künstler* (1954), der auf die eigene Person rekurriert, sie aber zugleich aufhebt, auslöscht in einem Grenzbereich von Stolz und Trauer. Spenglersche Ideen erfahren, verschlüsselt, ihre äußere Sublimierung. Nicht nur der späte Kassner, auch der späte Benn ist ein «Zauberer». Auch seine Essays sind magische Akte. Das muß man sehr wörtlich und sehr nüchtern nehmen, um die literarische Situation richtig verstehen zu können. Denn gegenüber diesen magischen Akten zeigt sich die peinlich problemferne Hilflosigkeit der erfolgreichsten Romanciers jener Jahre, Böll und Gaiser, aber auch die Flächigkeit der führenden Dramatiker Frisch und Dürrenmatt, die zwar die sie umgebende Welt aufs Problem zu reduzieren vermögen, aber die Gestalt dabei verfehlen.

Die Überlegenheit des Essays, der essayistischen Prosa, über alle anderen Literaturgattungen wird auch durch das dritte große Spätwerk – über die fünfziger Jahre hinaus bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein – bestätigt. Auch dieses Spätwerk stammt von einem Einzelnen, einem Einsamen, dessen Existenz als symptomatisch für die Epoche gelten darf, weil sie nicht aus verkrampft-beflissenem Einverständnis mit dieser Epoche resultiert, wie es gerade bei den Autoren der Fall ist, die sich – und das nicht erst seit Ende der sechziger Jahre – als deren Gegenkräfte verstehen. Durch ein halbes Jahrhundert hindurch hat Ernst Jünger, schreibend, der Zeit standgehalten. Karl August Horst hat einmal bemerkt, daß jede der Jüngerschen Schriften in die Tiefe hineingebaut sei und der Straße der Literatur die Form – Tagebuch, Essay, Erzählung – nur als Fassade zukehre. In der Tiefe aber schließe sich die Flucht der Räume zu einem «vielbezüglichen Muster» zusammen[22]. In der Tat bildet auch das Spätwerk einen Bestandteil dieses großangelegten Baus, nicht aber eine eigene, individuell oder epochal determinierte Phase innerhalb des Gesamtwerks. Das Publikationsverbot, dem Jünger, wie Benn, in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland unterworfen war, hat die Ausführung dieses Baus nicht unterbrechen oder in Unordnung bringen können.

Jünger bereitet zunächst ältere Tagebücher, meist Reisenotizen, auf (*Atlantische Fahrt*, 1947, *Ein Inselfrühling*, 1948, *Aus der Goldenen Muschel*, 1948).

Gleichzeitig arbeitet er an zwei umfangreichen Werken, die 1949 seinen Wiedereintritt in die deutsche Literatur markieren. Unter dem Titel *Strahlungen* legt er seine Tagebücher aus dem Zweiten Weltkrieg vor, datiert aus Paris, dem Kaukasus, wieder Paris und schließlich Kirchhorst. Ein utopischer Roman *Heliopolis* entwirft, Vergangenes ins Zukünftige projizierend, in doppelter Spiegelung das totale Gegenbild zur politischen Situation der deutschen Nachkriegszeit. Das hatte nichts mit Eskapismus, wie er seitens der Kritik sofort unterstellt wurde, zu tun, sondern war ein hochpolitischer Akt, wenn auch mit Zügen einer abenteuerlichen Donquichoterie. Dieser «Rückblick auf eine Stadt» war, innerliterarisch, das vollkommene Gegenstück zu Kasacks *Stadt hinter dem Strom*. Die geistesgeschichtlichen Implikationen dieser Utopie hat Rudolf Majut erschöpfend dargelegt[23]. Nach dem Rückblick, der zugleich Vorblick ist, richtet denn auch Jünger seinen Blick unmittelbar auf die gegenwärtige Stunde. Der Essay *Über die Linie* (1950) analysiert den Nihilismus und entwickelt aus dieser Analyse politische Verhaltensweisen für den Menschen im Rachen des Leviathan, lies: des modernen Staates. Analyse und Argumentation werden im folgenden Werk, *Der Waldgang* (1951), weitergetrieben. Schließlich wagt Jünger – eine Bewegung, die sich in seinen früheren Werken immer wieder angedeutet hatte, die aber nie vollzogen wurde – den Gang in die Tiefe der geschichtlichen Zeit. *Der gordische Knoten* (1953) deutet das Verhältnis zwischen Ost und West, ein Thema, das gleichzeitig Kassner faszinierte. Jedes weltgeschichtliche Detail dient dabei der Bestimmung der gegenwärtigen Lage.

Daß nun auch die Zeit selber thematisiert wird, verwundert nicht. *Das Sanduhrbuch* (1954) liefert anhand eines sehr konkreten Instrumentariums sehr transparente Meditationen über naturhafte und maschinelle Zeitmessung und deren Wechselbeziehungen. Nicht nur mit historischen Elementen wird Jüngers späte Prosa in wachsendem Maße angereichert. Hinzu kommt, daß sie bei immer subtilerer Verknappung – in Analogie zu Kassners und Benns Prosa – nun ebenfalls eine magische Komponente gewinnt. Was von Jünger mit nüchternem Bedacht formuliert wird, ist immer auch Beschwörung, eine Beschwörung, deren Überzeugungskraft in ihrer Sprödigkeit liegt. Besonders in der erzählenden Prosa Jüngers tritt die magische Komponente hervor: in *Besuch auf Godenholm* (1952) hat sie noch ein ungutes Übergewicht, in *Gläserne Bienen* (1957) ist sie im Medium eines Stoffes aus der hochtechnisierten Welt der Mikroautomaten perfekt ins Vorgängliche integriert, in *Die Zwille* (1973) hebt sie frühes autobiographisches Material auf die hohe Stufe ironisch abgeklärter Altersweisheit. Auch die Reisetagebücher erfahren eine doppelte Anreicherung mit historischen und magischen Elementen; auch in ihnen wird nun vollkommen entfaltet, was schon in früheren Arbeiten des gleichen Genres keimhaft angelegt war (*Am Sarazenenturm*, 1955, *San Pietro*,

1957, *Serpentara*, 1957, *Ein Vormittag in Antibes*, 1960). Das wird sich wiederholen.

Wie bei Kassner offenbart auch bei Jünger das Spätwerk eine außergewöhnliche formale Vielfalt. Durchgehend bildet die knappgefaßte Formel, die den Stoff nicht vernichtet, sondern auf einen hohen Grad von Transparenz bringt, die Basis der Jüngerschen Texte. Die Formel kann als Aperçu oder Aphorismus belassen oder aber in weitergespannte argumentative oder erzählerische Zusammenhänge eingebracht werden. Auch werden kürzere Prosastücke im nachhinein in neue größere Werke eingerückt. Auf den ersten Seiten von *An der Zeitmauer* (1959) hat Jünger selber über eine derartige Verfahrensweise berichtet. In diesem Werk werden die Perspektiven des *Sanduhrbuchs* aufgerissen zu einer Gesamtdeutung der Beziehung zwischen humaner und siderischer Zeitmessung. Die Bände *Sgraffiti* (1960) und *Grenzgänge* (1966) fassen Texte von großer thematischer Variationsbreite zusammen, Marginalien zur Zeit allesamt oder, wenn man will, Teile eines unermüdlich geführten öffentlichen Tagebuchs. Dabei ist festzuhalten, daß das Geflecht der Themen und Motive von Werk zu Werk dichter wird: jeder Text erscheint als Teil einer polychromen Textur. Daneben werden Texte über ein einziges Thema gleichsam monochrom gewoben. In ihnen müssen subtile Schattierungen der Monochromie die Polychromie ersetzen.

In diesem Sinne hat der späte Jünger zwei Themen aufgegriffen, die ihn seit eh und je fasziniert haben: das Insekt und die Droge. In *Subtile Jagden* (1967) berichtet er von seinen Erfahrungen als Entomologe. Es erweist sich, daß die Bemühungen als Käfersammler und die Bemühungen als Schriftsteller in einem engen Zusammenhang stehen: in beiden Bereichen zählt einzig die Nuance, der unbestechliche, noch aufs winzigste Detail gerichtete Blick. Wer vor der Natur nicht besteht, wird auch in der Literatur scheitern: das ist die Lehre der *Subtilen Jagden*. In *Annäherungen* (1970) legt Jünger von einem völlig anderen Erfahrungsbereich umfassende Rechenschaft ab: von «Drogen und Rausch» (so der Untertitel des Buches). Mit disziplinierter Nüchternheit wagt Jünger den Einstieg in diesen Bereich, dessen Feuer er – um eines seiner eigenen Bilder zu verwenden – salamandrisch besteht. Auch hier gelingt ihm, ohne jede Konzession an die Drogenszene der sechziger und siebziger Jahre, eine gültige kritische Bestandsaufnahme. Die *Annäherungen* sind, faßt man den Begriff nur weit genug, ein Reisetagebuch. Die Reise ins Reich des Unterbewußten steht dabei spiegelbildlich zur Reise, die sich, geographisch exakt fixierbar, im Irdischen vollzieht. Auch die Notation offenbart spiegelbildliche Verhältnisse: die von der Droge initiierte Reise bedarf im Akt der Beschreibung der Konkretisierung durch terrestrische Details; die im Hier und Heute vollzogene Reise bedarf der Durchlichtung auf einen «anderen Zustand» hin, soll sie mehr sein als die opake Deskription eines bloßen Ortswechsels.

Nicht nur Jünger und vor ihm Kassner sind Reisende in diesem höchsten und subtilsten Sinne gewesen. Neben ihnen haben sich andere Autoren in der Kunst der Beschreibung des Reisens versucht, einer Kunst, die den Kunstcharakter des realen Akts voraussetzt. Seit Georg Forster, spätestens aber seit dem Fürsten Pückler-Muskau beschreibt man nicht nur seine Reiseerfahrungen, sondern unternimmt seine Reisen bereits im vollen Bewußtsein der Tatsache, daß sie, simultan oder sukzessiv, beschrieben werden müssen. Die Reise, die in ein literarisches Kunstwerk eingehen soll, muß selber als Kunstwerk angelegt sein. Das gilt seit dem 19. Jahrhundert. Parallel zu Kassner hatten Hermann Graf Keyserling und Harry Graf Kessler Reisen von diesem hohen ästhetischen Intensitätsgrad unternommen, wobei die gesellschaftliche Position der Reisenden, seit dem Fürsten Pückler eine fast unabdingbare Forderung, ihre Rolle gespielt haben dürfte. In den zwanziger Jahren war das Reisen radikal demokratisiert worden. Es sei an Alfons Paquet und Egon Erwin Kisch erinnert. Nach der isolationistischen Phase des Dritten Reiches, in welcher Reisen ins Ausland generell als subversive Akte Verdacht erregen mußten, lebt der Reisebericht in essayistischer Form seit 1945 wieder auf. Dabei lassen sich mehrere Stufen unterscheiden. Auf der ersten Stufe erfolgt, nach einer langen Zeit der Auszehrung, eine leidenschaftliche, wenn auch nicht immer überzeugende neue Aneignung von Welt. Auf der zweiten Stufe wird – chronikalisch wie essentiell – die Leidenschaft des Reisens zu maßloser Hektik gesteigert, wobei nun schon kritische Elemente mit einfließen. Man will erfahren, warum man so und nicht anders «erfährt». Auf der dritten Stufe werden Aneignung und Kritik ins Gleichgewicht gebracht. Für diese drei Stufen lassen sich drei Autoren namhaft machen: Erhart Kästner, Wolfgang Koeppen und Horst Krüger.

Erhart Kästner (geb. 1904) hatte das Glück, während des Krieges in Griechenland, auf Kreta und den ägäischen Inseln stationiert zu sein. Das schlug sich schon 1942 *(Griechenland)* und 1946 *(Kreta)* literarisch nieder. Wie schon Jahrzehnte zuvor für Gerhart Hauptmann ist Griechenland für Erhart Kästner nicht primär der Ort klassischer Kunst, sondern ein vollkommmen sinnlicher bukolischer Bereich, in welchen alle Kunst nur eingebettet ist. Selbst das Unglück einer mehrjährigen Gefangenschaft in Nordafrika wendete Erhart Kästner, literarisch, zum Glück. Mit dem *Zeltbuch von Tumilad* (1949), seinen Aufzeichnungen aus der Gefangenschaft, findet er seinen eigenen Ton. Schon vom Material her ist das Werk symptomatisch für die «Stunde Null». Im Lager ist der Mensch völlig auf sich selber zurückgeworfen. In die extreme Leere geht die heile, unzerstörte Friedenswelt nur als Erinnerung ein. Das hat Günter Eich gleichzeitig in unvergeßlichen Versen ausgesprochen. Aber es macht Mühe, selbst diese Erinnerung vor dem Andrang der Leere, der Wüste, zu wahren. Hier erfolgt Welt-Erfahrung in ihrer extremsten, reduziertesten

Form: bewegungslos gebannt an einen der unwirtlichsten Orte der Erde. Die Tiefe der Erfahrung bedingt die Tiefe des Berichts. Erst jetzt kann Erhart Kästner seinen griechischen Impressionen die endgültige Gestalt geben (*Ölberge, Weinberge*, 1953). Aber er tut mehr: durch die Wüste geprägt, erfährt er Griechenland ein zweites Mal. Er sucht und findet nun ein Griechenland, das der äußerste Gegenpol zur von Technik und Industrie beherrschten westeuropäischen Welt ist: die Welt der Athos-Mönche (*Die Stundentrommel vom Heiligen Berg Athos*, 1956). Auch dieses Buch steht in einem untergründig-kontroversen Zusammenhang mit der literarischen Szene im Deutschland der fünfziger Jahre. Überzeugender als der gleichzeitige Roman, der sich gesellschaftskritisch gibt, ohne es zu sein, stellt dieses Reisebuch Kästners eine Kritik an der ökonomisch verblendeten Gegenwart dar. Der Athos-Mönch verkörpert den vollkommenen Gegentypus des deutschen Bundesbürgers. Das Tagebuch *Die Lerchenschule* (1964) und die späten «byzantinischen Aufzeichnungen» *Aufstand der Dinge* (1973) runden das Werk Erhart Kästners ab.

Wolfgang Koeppen begann in dem Augenblick Reisetagebücher zu schreiben, als er aufhörte, Romane vorzulegen. Das läßt auf prekäre Verhältnisse schließen. In der Tat liegen hier Schwierigkeiten vor, die weit über das Individuelle, etwa das Vermögen oder das Unvermögen eines einzelnen Autors, hinausreichen. Wir haben im vorigen Kapitel als Beweis für die Integrität des Schriftstellers Koeppen angeführt, daß er keine zeitkritischen Romane mehr schrieb, als er erkannte, daß unter den spezifischen Bedingungen der fünfziger Jahre in diesem Genre nichts mehr auszurichten war. Das war eine Einsicht in objektive Gegebenheiten, nicht ein Einbekenntnis individuellen Scheiterns. Erst unter diesem Aspekt gewinnen die Reisebücher Koeppens ihren literaturgeschichtlichen Rang. Sie erscheinen als Verlängerung des Romans mit anderen Mitteln, mit anderem Material. Dennoch sind sie mehr als Substitute: sie bringen die europäische Wirklichkeit – und die transatlantische und russische dazu – wieder in die deutsche Nachkriegsliteratur ein. Das war eine Anreicherung, von der der Roman hätte profitieren können, aber nicht profitiert hat, Koeppen selber nicht ausgenommen. In rascher Folge erscheinen, wie am Anfang des Jahrzehnts die Romane, so am Ende desselben die Reisebücher: *Nach Rußland und anderswohin* (1958), *Amerikafahrt* (1959), *Reisen nach Frankreich* (1961). Wenn Koeppen dem ersten dieser Bände den Untertitel «Empfindsame Reisen» gibt, so ist das doppeldeutig. Es verweist einerseits auf den im Gefühl gegründeten Sensualismus dieser Berichte, andererseits auf deren kritische Komponente, die immer wieder gefühlsmäßig abgefangen wird. Koeppen hat manches mit Kisch gemeinsam, nicht nur das rasante Tempo, in welchem er seine Eindrücke geradezu filmisch abspult. Er beobachtet vortrefflich; sein Auge ist eine Kamera: noch das geringste Detail stimmt. Wo Koeppen sich aber an eine Deutung wagt, liegt sie meist schief,

besonders auffallend im «Zauberwald der roten Autobusse», dem Bericht über London. So zeigt sich die Schwäche, die, innerliterarisch, zum Überwechseln vom Roman zum Reisebericht führt, auch im neuen Medium, nämlich: ein brennender Wunsch nach Kritik, verbunden mit kritischem Unvermögen.

Erst Horst Krüger (geb. 1919) gelingt es, Deskription und Kritik ins Gleichgewicht zu bringen. Vom Reisebericht Jüngerscher Prägung ist Krüger weit entfernt; aber auch ein Reporter wie Kisch kann nicht als sein Muster und Meister gelten. Vielmehr besitzt Krüger die Sensibilität Tucholskys, dessen sechsten Sinn für die Nuance, das Unabwägbare, das Atmosphärische. Eine sichere, durch Vorurteilslosigkeit aufgelichtete und legitimierte Urteilskraft fängt die Eindrücke wie in einem Raster auf. Krüger machte durch ein autobiographisches Werk auf sich aufmerksam: *Das zerbrochene Haus* (1966), die Beschreibung einer «Jugend in Deutschland», gipfelnd in einem Bericht über die Frankfurter Auschwitz-Prozesse, die gleichzeitig Peter Weiss beschäftigten. In «nachgeholten Wanderjahren» erfährt Krüger dann die Welt. Er liefert zunächst literarische Topographien von nachtwandlerischer Genauigkeit (*Stadtpläne*, 1967), beschreibt darauf, ironisch engagiert, *Deutsche Augenblicke* (1969) und schildert schließlich *Fremde Vaterländer* (1971): Jugoslawien und Schweden, Frankreich und die Schweiz, Israel und, in bestrickender Unvoreingenommenheit, die Deutsche Demokratische Republik, das fremdeste Vaterland von allen. Wo Koeppen scheitert, im total Unvertrauten, mit bundesrepublikanischen Kategorien nicht Faßbaren, triumphiert Krüger.

Die genannten Essayisten setzen sich mit dem Dasein schlechthin auseinander. Auch wo sie es unter bestimmten Aspekten sehen, historischen oder literarischen etwa, bleibt ihr Interesse auf das Ganze gerichtet. Daneben begegnet, zahlreicher fast, der Typus des Essayisten, für den Literatur oder auch Geschichte die bevorzugten Gegenstände sind. Es gehört zu den Paradoxien der neueren deutschen Literatur, daß nach 1945 der literaturkritische Essay stark in den Vordergrund rückte. Denn an sich müßte man annehmen, daß dort, wo es keine Literatur von Rang und Reichtum gibt, auch keine Voraussetzungen für den literaturkritischen Essay bestehen, eben weil ihm die «Objekte» fehlen. In dieser mißlichen Lage aber zeigte sich, daß der Essay durchaus in der Lage war, selber seine «Objekte» zu entwerfen. Über zwei Jahrzehnte lang fungierte er als Fordernder. Er setzte die Maßstäbe, die eine sich neu konstituierende Literatur hätte erfüllen sollen; daß sie sie *nicht* erfüllte, lag an der Strenge der Maßstäbe. Von Anfang an hat der Essay, seinen Traditionen getreu, unter gesamteuropäischen, nicht unter innerdeutschen Aspekten argumentiert. Maßstäbe und Modelle entnahm er durchweg der Weltliteratur. Daß er dadurch gerade in der Phase des Neubeginns ein fast ungebührliches Übergewicht über Lyrik, Drama und Roman bekam, sei nicht verschwiegen.

Der Essayist der ersten Stunde war Hans Egon Holthusen. Früh steckte er

seine literarischen Positionen ab: einerseits durch einen interpretierenden Essay, der seine poetologische Herkunft enthüllte (*Der späte Rilke*, 1949), andererseits durch eine mit Bravour vorgetragene Polemik gegen den späten Thomas Mann, die seine politische Haltung klärte (*Die Welt ohne Transzendenz*, 1949). Holthusens erste Essaysammlung *Der unbehauste Mensch* (1951) machte in doppeltem Sinn Furore. Es bestach die Voraussetzungslosigkeit des Denkens, die mit der Voraussetzungslosigkeit der literarischen Situation, die in diesen Essays gespiegelt wurde, korrespondierte. Es bestach aber auch das radikale Ernstnehmen der Poesie, des poetischen Aktes, der bei aller Voraussetzungslosigkeit eingebunden blieb in eine jahrtausendealte Tradition. Nicht zufällig sah Holthusen in Dichtern wie T. S. Eliot («Das Nichts und der Sinn») und Thornton Wilder («Der Mensch und die Katastrophe») Vorbilder für die gegenwärtige Literatur. In der zweiten Essaysammlung *Ja und Nein* (1954) lieferte Holthusen einen großangelegten «Versuch über das Gedicht», richtete seinen Blick aber auch auf individuelle Dichter wie Karl Krolow («Naturlyrik und Surrealismus»). In diesem Spannungsfeld zwischen Literatur schlechthin und einzelnen Autoren, in denen sie sich greifbar verkörpert, bewegte sich Holthusen auch im folgenden. *Das Schöne und das Wahre* (1958) setzte mit einem Essay über die Dichtungstheorien Eliots und Benns ein, brachte aber auch tiefschürfende Einzelanalysen Max Kommerells und Ingeborg Bachmanns. *Kritisches Verstehen* (1961) wandte sich, in einer faszinierenden Mischung aus Engagement und Skepsis, Autoren zu, deren Werk politisch determiniert ist, zum Beispiel Brecht und Enzensberger. Dieser Band signalisierte bereits die wachsende Isolierung Holthusens, Folge des konsequenten Beharrens auf der ein für allemal bezogenen Position. Schließlich trug Holthusen mit ungebrochener Leidenschaft sein *Plädoyer für den Einzelnen* (1967) vor: der frühe Entwurf war, in völlig veränderter literarischer Landschaft, zum späten Gegen-Entwurf geworden.

Neben Holthusen sind andere literaturkritische Essayisten von gleichem Rang tätig. Gemeinsam ist ihnen, daß sie die moderne Literatur, mit der sie sich auseinanderzusetzen haben, durchweg in weltliterarischen Zusammenhängen sehen. Max Rychner (1897–1965) hat Holthusen die schöne Selbstverständlichkeit voraus, mit der er seinen Standpunkt vertritt. Wo seine Kritik in Polemik einmündet, wird diese sogleich durch bezwingende Gesten weltmännischer Höflichkeit wieder abgefangen. Rychner bringt sich nicht selber, wie Holthusen, schwergewichtig ins Spiel, sondern vertraut seinen Argumenten, die durch disziplinierte Beiläufigkeit ihr Gewicht bekommen. Die engagierte Neutralität, die Rychner als Schweizer zeitlebens zu wahren wußte, gibt seinen Urteilen die unangreifbare Sicherheit. In einer Reihe von Bänden hat Rychner seine wichtigsten Arbeiten aus der von ihm ein Vierteljahrhundert lang redigierten Literaturbeilage der Zürcher Zeitung *Die Tat* gesammelt:

Zeitgenössische Literatur (1957), *Welt im Wort* (1949), *Sphären der Bücherwelt* (1952), *Arachne* (1957), *Zwischen Mitte und Rand* (1964). Werner Weber (geb. 1919) setzt, als Stilist pointierter, gebrochener, facettenreicher, die Arbeit Rychners fort (*Tagebuch eines Lesers*, 1965, *Forderungen*, 1970).

Ist für Essayisten wie Max Rychner und Werner Weber die kritische Einbindung der modernen Literatur in die Weltliteratur eine bruchlos gegebene Selbstverständlichkeit, so bedarf es bei Karl August Horst (geb. 1913), einem Altersgenossen Holthusens, auf Grund der spezifischen deutschen Verhältnisse gesteigerter Anstrengungen, um das deutlich zu machen. Daraus resultiert bei Horst ein schwieriger, mit gelehrter Terminologie häufig überfrachteter Stil. Ein Übermaß an Reflexion steht zwar in genauer Entsprechung zu den labyrinthischen Zügen, die der modernen Literatur zu eigen sind, macht aber das Labyrinth durch Verwandlung in ein Spiegelkabinett noch unübersichtlicher. Dabei sind gerade die Essays von Karl August Horst (*Die deutsche Literatur der Gegenwart*, 1956, *Das Spektrum des modernen Romans*, 1960, *Strukturen und Strömungen*, 1963) an detaillierten Einsichten reicher als die seiner Zeitgenossen: sie erhellen nicht nur das jeweils kritisierte Werk, sondern – Reflexion als Reduktion – auch dessen Baupläne. Curt Hohoff (geb. 1913) hält, entspannter, aber eben darum auch spannungsärmer, die Mitte zwischen Holthusen und Horst (*Geist und Ursprung*, 1954, *Schnittpunkte*, 1963).

Daß die berufsmäßige Literaturkritik den Essay pflegt, erstaunt nicht, dient dies doch der Stützung und Steigerung des literarischen Selbstbewußtseins. Aber auch die Historiker von Beruf schreiben Essays. Seit der Ära Bismarcks waren die Historiker nicht mehr mit literarischen Meisterwerken hervorgetreten, wie sie jetzt fast gang und gäbe wurden. Der Essay des wilhelminischen Zeitalters hatte seine spezifische Höhe durch Ausschluß der Fachwissenschaften erreicht. Zwischenzeitliche Sonderfälle wie Spenglers *Untergang des Abendlandes* oder die großen historischen Monographien aus dem Umkreis der *Blätter für die Kunst* widerlegten das nicht; sie hielten lediglich das Bewußtsein wach, wie ungut das Sich-gegeneinander-Abkapseln von Essayistik und Wissenschaft war.

Nach 1945 traten drei Historiker sehr verschiedener Herkunft und Haltung literarisch hervor: Carl J. Burckhardt, Friedrich Sieburg und Golo Mann. Gemeinsam ist ihnen, daß sie Meister der kleinen Form sind, denen, am anderen Ende der Skala, auch Monographien von monumentalen Ausmaßen gelingen. In dieser doppelten Meisterschaft sind sie den großen Historikern der Bismarck-Ära als Stilisten ebenbürtig. Carl J. Burckhardt (geb. 1891), in der Sphäre der Diplomatie beheimatet, veröffentlichte schon 1935 den ersten Band seiner *Richelieu*-Monographie; der zweite und dritte Band folgten 1965 und 1966. Burckhardts wichtigste Essays gelten Erscheinungen der europäischen Geschichte und Literatur im Medium persönlicher Betroffenheit (*Begegnungen*,

1958, *Gestalten und Mächte*, 1961, *Betrachtungen und Berichte*, 1964). Auch bei Friedrich Sieburg (1893–1964), der in der Sphäre eines hochgezüchteten Journalismus zu Hause war, stammt der erste Band eines monumentalen, als Trilogie angelegten Werkes aus dem Jahre 1935: *Robespierre*. 1956 und 1959 folgten die Bände *Napoleon* und *Chateaubriand*. Stärker als Burckhardt griff Sieburg in die Literatur aus. Er sammelte seine Essays unter Titeln wie *Schwarz-weiße Magie* (1949), *Geliebte Ferne* (1952), *Nur für Leser* (1955), *Lob des Lesers* (1958), *Lauter letzte Tage* (1961). Sieburg schreibt als Leser für Leser und nimmt damit die mediale Funktion des Essays leidenschaftlich wahr. Golo Mann (geb. 1909) kommt aus der akademischen Sphäre. Aber gerade bei ihm, dem Sohn Thomas Manns, ist der gestalterische Impuls, das Bestreben, Geschichte in Literatur zu überführen, am stärksten entwickelt. Sein *Wallenstein* (1971) ist wissenschaftliche Monographie und großangelegtes Prosaepos in einem. Das greift über die Geschichtsschreibung der Bismarck-Ära zurück bis zu den historischen Monographien Schillers, nutzt aber auch souverän die Möglichkeiten des monumentalen historischen Romans, wie sie Heinrich Mann in *Henri Quatre* politisch und Thomas Mann in *Joseph und seine Brüder* mythologisch entfaltet hatten. Ebenso meisterhafte historische Porträts in Miniaturformat finden sich in der Essaysammlung *Geschichte und Geschichten* (1961).

Wir dürfen nun aber den Begriff des Historikers nicht zu eng fassen, sondern müssen Kunsthistoriker und Literarhistoriker miteinschließen. Unter den Kunsthistorikern verdienen zwei Altmeister Hervorhebung: Wilhelm Hausenstein (1882–1957) und Benno Reifenberg (1892–1970). Hausenstein veröffentlichte die Essaybände *Begegnungen mit Bildern* (1947) und *Meißel, Feder und Palette* (1949), Reifenberg die Essaybände *Lichte Schatten* (1953) und *In den Tag gesprochen* (1962). Die Reihe der Literarhistoriker, die sich als Essayisten versuchten, führt Ernst Robert Curtius (1886–1956) an, war er es doch, der mit unbestrittener Autorität dem Essay als Form seinen Platz auch in der Wissenschaft anwies und sicherte. Seine *Kritischen Essays zur europäischen Literatur* (1950) bildeten die Basis der deutschen Essayistik der fünfziger Jahre und gaben von ihrem Glanz vor allem an die Generation von Holthusen, Horst und Hohoff ab. Essayisten von hohem Rang, die profundes Wissen mit differenziertester Sensibilität verbinden, sind ferner Hans Mayer (*Zur deutschen Klassik und Romantik*, 1963), Robert Minder (*Dichter in der Gesellschaft*, 1966) und Heinz Politzer (*Das Schweigen der Sirenen*, 1968).

Auch über die sechziger Jahre hinweg wahrt der Essay seine Spannweite. Erstens dient er weiterhin als vornehmstes Medium der Zeitkritik. Zweitens versuchen Autoren, Erzähler zumal, in essayistischer Form eine Bestimmung ihres eigenen Standorts und zugleich eine Planung künftiger Werke. Drittens

wird im Essay wie eh und je die Kritik literarischer Werke unter Berücksichtigung der Zeitlage insgesamt vorgenommen. Einige wenige Namen sollen das abschließend verdeutlichen. Neben Ernst Jünger bleibt Friedrich Georg Jünger als Zeitkritiker auf dem Plan. In die Beschreibung des eigenen Lebens läßt er subtile Vexierbilder der Vergangenheit ein (*Grüne Zweige*, 1951, *Spiegel der Jahre*, 1958), die flüchtige Gegenwart einer hochtechnisierten Welt mißt er an ewiggültigen terrestrischen und kosmischen Mustern (*Gedächtnis und Erinnerung*, 1957, *Sprache und Denken*, 1962, *Die vollkommene Schöpfung*, 1969). Theodor W. Adorno setzt mit «Reflexionen aus dem beschädigten Leben» ein (*Minima moralia*, 1951) und versucht dann am Material von Literatur (*Noten zur Literatur*, 1958, 1961 und 1965) und Musik (*Klangfiguren*, 1959, *Quasi una fantasia*, 1963, *Impromptus*, 1968) prismatische Einsichten in die gesellschaftlichen Zwänge der Gegenwart zu gewinnen. Günther Anders legt als rigoroser Moralist die Grenzen der technischen Welt bloß (*Die Antiquiertheit des Menschen*, 1956). Seine Tagebücher aus den Jahren 1941 bis 1966 (*Die Schrift an der Wand*, 1967) weisen ihn als den bedeutendsten politischen Essayisten der Nachkriegszeit aus. Offenkundiger, aber auch oberflächlicher ist die politische Determination bei Hans Magnus Enzensberger (*Einzelheiten*, 1962, *Politik und Verbrechen*, 1964). Enzensberger gehört bereits in die zweite Kategorie der Essayisten im literarischen Nebenberuf. Problemen radikal moderner literarischer Formgebung sinnen Helmut Heißenbüttel (*Über Literatur*, 1966) und Reinhard Baumgart (*Literatur für Zeitgenossen*, 1966) nach. Sie berühren sich mit den Essayisten der dritten Kategorie. Auf Grund seiner traumwandlerischen Sicherheit gegenüber literarischen Neuerscheinungen hält hier Marcel Reich-Ranicki unangefochten die Spitzenposition (*Deutsche Literatur in West und Ost*, 1963). Tageskritik, auf Dauer angelegt, garantiert die Zukunft der Literatur.

NACHWORT

Am Ende jeder Literaturgeschichte, die bis in die unmittelbare Gegenwart führt, stellt sich, sei es offen, sei es verdeckt, die Frage nach der Zukunft der Literatur. Diagnose soll in Prognose überführt werden. Das ist nicht nur eine Forderung des Lesers, die um so unnachgiebiger erhoben wird, je überzeugender seiner Meinung nach der vorangegangene geschichtliche Entwurf ausgefallen ist; das ist auch eine Versuchung, der sich der Literarhistoriker selber nur allzu gern hingibt. Eine Geschichte der modernen Literatur hat notwendigerweise ein offenes Ende; sie kann nicht abgeschlossen, sondern nur abgebrochen werden. Nicht ohne Unmut legt der Chronist die Fäden aus der Hand, die sich nicht mehr in das Gewebe des Ganzen einarbeiten lassen. Eben darum aber stellt sich der innere Zwang ein, eine Summe zu ziehen, ein Resultat zu liefern, indem man latente Elemente der bisherigen Literatur in eine künftige Literatur hineinzuprojizieren versucht. Selbst dort, wo sich der Literaturhistoriker auf wirkungsgeschichtliche Prognosen beschränkt, geschieht das. Als Wolfgang Stammler 1923 seine *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart* vorlegte, wagte er die Voraussage, daß Rainer Maria Rilke und Fritz von Unruh in Zukunft die wirkungsmächtigsten Dichter sein würden. Die Zeit hat Stammler im Falle Rilkes bestätigt, im Falle Unruhs aber Lügen gestraft. Das hält sich in etwa die Waage.

Ein halbes Jahrhundert später, 1973, ist die Prognose leichter und schwerer zugleich. Sie ist leichter, weil es in einer an großen Literaturprodukten insgesamt ärmeren Zeit wenig Schwierigkeiten bereitet, diejenigen Werke hervorzuheben, die auch in Zukunft zum festen Bestand der deutschen Literatur zählen dürften. Aus den sechziger Jahren haben wir vor allem einige große politische Romane namhaft gemacht, die seit ihrem Erscheinen auch in einer Geschichte des deutschen, ja des europäischen Romans einen Platz beanspruchen können: den *Bericht über Bruno* von Joseph Breitbach, die *Hundejahre* von Günter Grass, die *Deutschstunde* von Siegfried Lenz. Leichter ist eine Prognose paradoxerweise auch deswegen, weil für andere Gebiete der Literatur Fehlanzeige zu melden ist: das Drama bot insgesamt wenig Überzeugendes und Zukunftweisendes, und die Lyrik befindet sich zu Beginn der siebziger Jahre in einem so diffusen Zustand, daß überragende Einzelleistungen nicht ausgemacht werden können. Der Essay, um auch ihn zu nennen, hält generell seine gattungsimmanente Höhe, eben das aber macht detaillierte Voraussagen unmöglich. So ist zwar eindeutig, was bleiben, nicht aber, wie die künftige literarische Entwicklung verlaufen wird.

In diesem dilemmatischen Befund liegen nun zugleich die Schwierigkeiten verborgen. Man kann Tendenzen aufzeigen, kann Ansätze und Zielvorstel-

lungen erkennen, mehr nicht. Darum verstehen sich die folgenden Hinweise, wie nachdrücklich betont sei, auch nicht als Prognose. Sie wollen nicht mehr sein als eine vorsichtige Bestimmung der gegenwärtigen literarischen Situation. Namen stehen dabei lediglich für mögliche neue Ansätze. Wohin diese führen werden, kann erst die Zukunft zeigen. Am klarsten erkennbar sind derartige Ansätze im Drama, also auf eben jenem literarischen Sektor, der ein Vierteljahrhundert lang eindeutig im Schatten der anderen lag. Das zeichnete sich bereits in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ab. Als repräsentativ ist hier der Österreicher Peter Handke (geb. 1942) zu nennen. Nach verbalen Ausschweifungen, die durch gezielte Schockwirkung das konventionelle Theater erfolgreich außer Kraft setzten (*Publikumsbeschimpfung*, 1966, *Weissagung*, 1966, *Selbstbezichtigung*, 1966, *Hilferufe*, 1967), konzentrierte er sich auf einen Dramentypus, in dessen Mittelpunkt der wortlose Mensch steht. Der Umschwung bereitete sich 1968 mit *Kaspar* vor. Handke setzte in der Nachfolge Becketts einen Reduktionsprozeß in Gang, der nicht nur im Rahmen der eigenen Produktion aus totaler Wortlosigkeit heraus neue Formen eines ausdrucksmächtigen gestischen Spiels erzeugte (*Das Mündel will Vormund sein*, 1969, *Der Ritt über den Bodensee*, 1971), sondern auch für andere Dramatiker entscheidende Anstöße vermittelte. Ohne Handke gäbe es Sperr, Kroetz und Faßbinder nicht. Hinzu kommt, daß Handke auch als Prosaist initiatorische Impulse auslöste (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1970, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1971, *Wunschloses Unglück*, 1972). Diese Impulse überspielen mühelos alle Proklamationen des Endes der «bürgerlichen» Literatur, ja der Literatur überhaupt, wie sie seit der sarkastischen «Leichabdankung», die Walter Boehlich und Hans Magnus Enzensberger 1968 im *Kursbuch 15* vortrugen, gang und gäbe geworden sind.

Die Formel, daß eine radikale Reduktion zum gegenwärtigen Zeitpunkt die notwendige Basis für ein innovatorisches Sich-Entfalten ist, gilt nicht nur für das Drama, sondern auch für die Lyrik und die erzählende Literatur. Auch hier zählt der neue Ansatz, der vom jeweiligen Werk zwar immer tendenziell bekräftigt, weit seltener aber qualitativ bestätigt wird. Die Wurzeln liegen in den fünfziger und sechziger Jahren. Beispielhafte Vorarbeit leistete Walter Helmut Fritz. Er entwickelte in Vers und Prosa «Schwundformen», die nicht Resultat der Dürftigkeit sind, sondern höchst disziplinierte Zwischenstufen zu einer neuen Fülle. Das wird von seinen letzten Werken, zwei Erzählungen aus der Alltagswelt (*Die Verwechslung*, 1970, *Die Beschaffenheit solcher Tage*, 1972), eindrucksvoll bestätigt. In diesem Zusammenhang müssen auch die Experimentalautoren noch einmal genannt werden: Helmut Heißenbüttel und seine Parteigänger sowie die Dichter der «Wiener Gruppe». Durch sie werden, aller technizistischen Beteuerungen ungeachtet, die Kräfte der Imagination lebendig gehalten. Auch das wirkt als Impuls in die literarische Zukunft hinein. Aller-

dings haben wir es hier nur sehr eingeschränkt mit einem initiatorischen Vorgang zu tun; dafür spricht die Tatsache, daß fast alle Experimentalautoren von Rang in den letzten Jahren, rückblickend, Gesamtausgaben ihrer Dichtungen vorgelegt haben: Eugen Gomringer *worte sind schatten, die konstellationen 1951–1968* (1969), Hans Carl Artmann *ein lilienweißer brief aus lincolnshire, gedichte aus 21 Jahren* (1969), Gerhard Rühm *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte* (1970). Helmut Heißenbüttel legt gleichzeitig mit der Gesamtausgabe des *Textbuchs* sein «Projekt Nr. 1» vor, den Versuch, tradierte Erzählweisen so radikal aufzubrechen, daß sich die Bruchstücke im Akt der Negation zu zwingenden positiven Strukturmustern fügen: *D'Alemberts Ende* (1970). Vorzugsweise in den Leerformen nistet die Imagination.

Gegenüber diesen Ansätzen «von langer Hand» muten die Versuche jüngerer Autoren relativ bescheiden an. Auf dem Sektor der Lyrik kommt das Epigramm zu neuen Ehren. F. C. Delius (geb. 1943) schreibt Zeilen von zwingender aufklärerischer Überredungskraft (*Kerbholz*, 1965, *Wenn wir, bei Rot*, 1969) und erprobt durch Hereinnahme von Texten aus der empirischen Wirklichkeit, der Welt der Arbeit und der Politik zumal, neue Formen der Satire (*Wir Unternehmer*, 1966, *Unsere Siemens-Welt*, 1972). Bei Rolf Dieter Brinkmann (geb. 1940) fügt sich auf der anderen Seite der lyrischen Skala das Textkonglomerat zu Rastern, in denen sich eine aufsässig-ernüchterte Romantik zu artikulieren versucht (*Die Piloten*, 1968, *Gras*, 1970). Auf dem Sektor der erzählenden Literatur lebt der Roman, ironisch reduziert, in Form des «bürgerlichen Romans» wieder auf. Walter Kempowski (geb. 1929) legt, fast altmeisterlich aus Tausenden von Mosaikteilen gefügt, hieb- und stichfeste Beschreibungen der Vergangenheit als verkappte Lehrdichtungen für die Gegenwart vor: *Tadellöser & Wolff* (1971), *Uns geht's ja noch gold* (1972). Kempowski bezieht die Gegenposition zu Heißenbüttel: die Imagination liefert sich bedenkenlos der Wirklichkeit aus und füllt die Form im Übermaß. Das ist eine gargantueske Verfahrensweise en miniature.

Die stärkste literarische Potenz der unmittelbaren Gegenwart dürfte Thomas Bernhard (geb. 1931) sein, auch er, wie Peter Handke, Österreicher. Die Literatur Österreichs, nach 1945 zunächst völlig im Schatten der Literatur der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz, hat zum gegenwärtigen Zeitpunkt eindeutig die Vorauspositionen bezogen. An Entschiedenheit des Zugriffs ist Thomas Bernhard, der als Lyriker begann (*Auf der Erde und in der Hölle*, 1957, *Unter dem Eisen des Mondes*, 1958, *Die Rosen der Einöde*, 1959), nur mit Hans Erich Nossack zu vergleichen. In der Reduktion der Realität geht er weit über diesen hinaus. In seinen Erzählungen wird nicht nur die Existenz des Menschen auf wenige Situationen von zerreißender, elementarer Spannung reduziert, was dem Verfahren der Dramatiker Sperr und Kroetz entspricht; auch der Mensch als Figur erfährt diese Reduktion: er wird leidende Kreatur

im allereigentlichsten Sinne und damit zugleich – nur dieses altehrwürdige Wort trifft – dem Schicksal ausgeliefert, preisgegeben, vorgeworfen. Die Sequenz der Bernhardschen Erzählungen beweist das mit einer alle Widerstände brechenden Kraft: *Frost* (1963), *Amras* (1964), *Verstörung* (1967), *Ungenach* (1968), *Watten* (1969), *Das Kalkwerk* (1970), *Midland in Stilfs* (1971). Moderne Prosa wird mit dem vollen Gewicht der antiken Tragödie belastet und hält, was entscheidend ist, dieses Gewicht aus. So repräsentiert paradoxerweise ein Erzählwerk, das sich an keiner Stelle auf die spezifischen politischen und ökonomischen Bedingungen der Gegenwart einläßt, eben diese Gegenwart. Mehr noch: so garantiert ein Erzählwerk, das die Zukunft mit einer in der deutschen Nachkriegsliteratur unerhörten Rücksichtslosigkeit negiert, ja denunziert, eben diese Zukunft. Und das allein zählt im doppelsinnigen und zwielichtigen Reich der Literatur.

ANMERKUNGEN UND LITERATUR

Erster Teil: 1871–1890

1 Gustav Freytag, «Erinnerungen aus meinem Leben», *Gesammelte Werke* I, Leipzig 1896, S. 238.
2 Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts.* (Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung 3) Berlin 1900, S. 749.
3 Adolph Kohut, «Bismarck in seinen Beziehungen zur Literatur, zu Schriftstellern und Gelehrten», *Die schöne Literatur* 16, 1915, Nr. 7, Sp. 96.
4 Gespräch mit Felix Dahn am 20. April 1892 in Friedrichsruh. Bismarck, *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Willy Andreas, IX, Berlin 1926, S. 197 ff.
5 Nietzsche, *Werke.* Hrsg. von Karl Schlechta, I, München ^{2}1960, S. 334.
6 Adalbert von Hanstein, *Das jüngste Deutschland.* Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte, Leipzig ^{3}1905, S. 2.
7 Richard Hamann und Jost Hermand, *Gründerzeit.* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus 1) Berlin 1956, S. 163.
8 Nietzsche, I, S. 369.
9 Richard M. Meyer, S. 695.
10 Rudolf von Gottschall, «Streitfragen der modernen Poetik», *Studien zur neuen deutschen Literatur,* Berlin 1892, S. 151; es handelt sich um ein Selbstzitat aus *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts* IV, Breslau ^{5}1881, S. 138.
11 Rudolf Majut, «Der deutsche Roman vom Biedermeier bis zur Gegenwart». *Deutsche Philologie im Aufriß.* Hrsg. von Wolfgang Stammler, II, Berlin ^{2}1960, Sp. 1523.
12 Gespräch mit Professor Hertz und Geheimrat Reichardt am 6. August 1893 in Bad Kissingen. Bismarck, *Gesammelte Werke* IX, S. 365.
13 Felix Dahn, *Bausteine.* Gesammelte kleine Schriften. Dritte Reihe, Berlin 1882, S. 14 ff.
14 Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898.* (Epochen der deutschen Literatur 5, 2) Stuttgart ^{2}1964, S. 454.
15 Ernst Alker, *Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart* I, Stuttgart 1949, S. 423.
16 Richard M. Meyer, S. 797 f.; Richard Hamann und Jost Hermand, S. 22.
17 Georg Brandes, *Moderne Geister,* Frankfurt am Main 1872, S. 32.
18 Fritz Martini, S. 439.
19 Adalbert von Hanstein, S. 1 ff.
20 Ebd., S. 107.
21 Ernst Alker, II, 1950, S. 77.
22 Heinrich Hart, *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Julius Hart, III, Berlin 1907, S. 51 ff.
23 *Die Gesellschaft* 1, 1885, S. 1.
24 Richard M. Meyer, S. 770.
25 Wilhelm Scherer, «Die neue Generation», *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich,* Berlin 1874, S. 411.
26 Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie,* Leipzig 1887, S. 1.
27 Gerhard Masur, «Bismarcks Sprache», *Historische Zeitschrift* 147, 1933, S. 78.
28 Rudolf Borchardt, *Ewiger Vorrat deutscher Poesie,* München 1926, S. 452 ff.
29 Richard M. Meyer, S. 647.
30 Fritz Martini, S. 100.

31 Herman Grimm, *Fragmente* I, Berlin und Stuttgart 1900, S. VII.
32 Fritz Martini, S. 98.
33 Robert Stiassny, *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung*, Leipzig 1886, S. 13.
34 Richard M. Meyer, S. 729.
35 Brief an Emil und Adèle Kuh vom 9. November 1874. Keller, *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von C. Helbling III, 1, Bern 1952, S. 182.
36 Nach Adolph Kohut, Sp. 98.
37 Adalbert von Hanstein, S. 51.
38 Ebd., S. 335.
39 Heinrich Hart, S. 51 ff.
40 Nietzsche, II, S. 1131 f.
41 Christoph Ernst Luthardt, *Die modernen Weltanschauungen und ihre praktischen Konsequenzen*, Leipzig ²1880, S. 178 ff.
42 Ernst Alker, I, S. 446.
43 Adalbert von Hanstein, S. 14.
44 Ebd., S. 23.
45 Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspieles* IV, Oldenburg und Leipzig 1901, S. 211.
46 Adalbert von Hanstein, S. 23.
47 Ebd., S. 126.
48 Karl Frenzel, *Berliner Dramaturgie* I, Hannover 1877, S. 131.
49 Hans Pöhnl anläßlich der Aufführung seines *Armen Heinrich* in München; nach Adalbert von Hanstein, S. 141.

Zweiter Teil: 1890–1910

1 Richard M. Meyer, S. 881.
2 Hans Joachim Schoeps, *Das Wilhelminische Zeitalter in geistesgeschichtlicher Sicht*. (Zeitgeist im Wandel 1) Stuttgart 1967, S. 24.
3 Theodor Fontane, *Briefe an Georg Friedländer*. Hrsg. von Kurt Schreinert, Heidelberg 1954, S. 309.
4 Rudolf Borchardt, «Der Kaiser», *Süddeutsche Monatshefte* 5, 1908, II, S. 241.
5 Ebd., S. 243.
6 Richard Hamann und Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*. (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus 4) Berlin 1967, S. 403.
7 Wilhelm Bode, «Beim Eintritt in das neue Jahrhundert», *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1901, S. 161.
8 Wolfdietrich Rasch, *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1967.
9 Theodor W. Adorno, *Mahler*. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt am Main 1960.
10 Richard M. Meyer, S. 882 ff.
11 Rudolf Borchardt, «Renegatenstreiche», *Süddeutsche Monatshefte* 5, 1908, I, S. 759–768.
12 Julius Hart, «Die Entstehung der ‹Freien Bühne›. Persönliche Erinnerungen», *Velhagen und Klasings Monatshefte* 24, 1909/10, I, S. 292.
13 Adalbert von Hanstein, S. 147.
14 Julius Hart, S. 293.
15 George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, London 1891.
16 Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, Leipzig 1911, S. 187.

17 Theodor Fontane, «Theaterkritiken», *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Walter Keitel. Dritte Abteilung, 2, München 1969, S. 845.
18 Walter Beimdick, *Arno Holz: «Berlin. Die Wende einer Zeit in Dramen».* Untersuchungen zu den Werken des Zyklusfragments, Diss. Münster 1966, S. 67 ff.
19 Adalbert von Hanstein, S. 149.
20 Rudolf Borchardt, *Rede über Hofmannsthal,* Berlin ²1918, S. 81 ff.
21 Martin Möbius (d. i. Otto Julius Bierbaum), *Steckbriefe,* Berlin 1900, S. 80.
22 Herbert Singer, «Arthur Schnitzler: ‹Der grüne Kakadu›», *Das deutsche Lustspiel.* Hrsg. von Hans Steffen, II, Göttingen 1969, S. 61–78.
23 *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal,* Berlin 1938.
24 Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal,* Göttingen ²1960, S. 22 ff.
25 Wilhelm Emrich, «Wedekind: Die Lulu-Tragödie», *Das deutsche Drama.* Hrsg. von Benno von Wiese, II, Düsseldorf 1958, S. 207-228.
26 Rudolf Majut, Sp. 1532 ff.
27 Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit.* Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1925, S. 19.
28 Rudolf Majut, Sp. 1636 ff.
29 Adalbert von Hanstein, S. 105 f.
30 Gottfried Just, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers.* (Philologische Studien und Quellen 42) Berlin 1968.
31 Albert Soergel, 1911, S. 801.
32 Otto Erich Hartleben, *Briefe an seine Frau 1887–1905.* Hrsg. von Franz Ferdinand Heitmueller, Berlin 1908, S. 59.
33 Paul Scheerbart, *Dichterische Hauptwerke,* Stuttgart 1962, S. 238.
34 Hermann Bahr, «Autobiographische Skizze», *Das Hermann-Bahr-Buch,* Berlin 1913, S. 17.
35 Darüber ausführlich Heinz Kindermann, *Hermann Bahr.* Ein Leben für das europäische Theater, Graz und Köln 1954, S. 26 ff.
36 Klabund, *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde.* Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig ²1921, S. 90.
37 Hermann Bahr, «Kunst und Kritik», *Die Überwindung des Naturalismus,* Dresden und Leipzig 1891, S. 118 ff.
38 Golo Mann, «Maximilian Harden», *Geschichte und Geschichten,* Frankfurt am Main 1961, S. 292–305.
39 Fritz Schlawe, *Literarische Zeitschriften 1885–1910.* (Sammlung Metzler 6) Stuttgart ²1965.
40 Richard M. Meyer, S. 749 und 881.
41 Julius Hart, *Homo sum!* Ein neues Gedichtbuch. Nebst einer Einleitung: Die Lyrik der Zukunft, Großenhain und Leipzig 1890, S. XX.
42 Adalbert von Hanstein, S. 194.
43 Josef Nadler, *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes.* Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften, III, Berlin ⁴1938, S. 705.
44 Georg Bondi, *Erinnerungen an Stefan George,* Berlin 1934.
45 Rudolf Borchardt, *Prosa I.* (Gesammelte Werke in Einzelbänden) Stuttgart 1957, S. 259 f.
46 Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst.* Deutsche Geistesgeschichte seit 1890, Berlin 1930, S. 95 f.
47 Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George.* München und Düsseldorf 1951, S. 65.
48 Josef Nadler, S. 704.
49 Alfred Schuler, *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß.* Hrsg. von Ludwig Klages, Leipzig 1940, S. 73.

50 Julius Bab, *Richard Dehmel.* Die Geschichte eines Lebens-Werkes, Leipzig 1926, S. 175 ff.
51 Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden.* Hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1955, S. 886.
52 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Dieter Wellershoff, IV, Wiesbaden 1961, S. 279.
53 Rudolf Borchardt, *Ausgewählte Gedichte,* Frankfurt am Main 1957, S. 7 ff.
54 Franz Koch, *Idee und Wirklichkeit.* Deutsche Dichtung zwischen Romantik und Naturalismus, I, Düsseldorf 1956, S. 268.
55 Brief an Theodor Storm vom 26. Februar 1879. Keller, III, 1, S. 435.
56 Ernst Alker, II, S. 154.
57 Theodor Däubler, *Dichtungen und Schriften.* Hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1956, S. 886.
58 Alfred Mombert, *Briefe 1893–1942.* Hrsg. von B. J. Morse, Heidelberg und Darmstadt 1961, S. 141.
59 *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur.* Hrsg. von Hermann Kunisch, I, München ^{2}1969, S. 174.

Dritter Teil: 1910–1919

1 Karl Gustav Vollmoeller, «Lob der Zeit», *Insel-Almanach auf das Jahr 1912,* Leipzig 1911, S. 31–34.
2 Karlheinz Daniels, «Expressionismus und Technik», *Expressionismus als Literatur.* Hrsg. von Wolfgang Rothe, Bern und München 1969, S. 180.
3 Ernst Bloch wurzelt, was oft übersehen wird, im Expressionismus.
4 Karl Ludwig Schneider, «Expressionismus in Dichtung und Malerei», *Philobiblon* 6, 1962, S. 62.
5 R. Hinton Thomas, «Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft», *Expressionismus als Literatur,* S. 19–36.
6 Kurt Hiller, *Die Weisheit der Langenweile* I, Leipzig 1913, S. 235.
7 Rudolf Kayser, «Literatur in Berlin», *Das junge Deutschland* 1, 1918, S. 41.
8 Paul Raabe und H. L. Greve, *Expressionismus.* Literatur und Kunst 1910–1923. (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 7) München 1960, S. 51.
9 Wolfgang Rothe, «Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie», *Expressionismus als Literatur,* S. 37–66.
10 Werbetext aus dem Jahre 1918; nach Paul Raabe und H. L. Greve, S. 144.
11 Herwarth Walden, *Der Sturm.* Eine Einführung, Berlin 1918, S. 1.
12 Oskar Loerke in *Die neue Rundschau* 27, 1916, S. 1567.
13 Raoul Hausmann, «Dadaistische Abrechnung», *Die junge Kunst* 1919, Nr. 1, S. 11.
14 Albert Soergel, 1925, S. 301 ff.
15 Horst Denkler, *Drama des Expressionismus.* Programm, Spieltext, Theater, München 1967.
16 Kurt Hiller, I, S. 120.
17 Ernst Stadler, *Dichtungen.* Hrsg. von Karl Ludwig Schneider, II, Hamburg 1954, S. 12.
18 Karl Ludwig Schneider, *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers,* Heidelberg 1954, S. 38.
19 Kurt Hiller, «Georg Heym», *Pan* 1, 1911, Nr. 18.
20 Carl Sternheim, «Ernst Stadler», *Vom jüngsten Tag.* Ein Almanach neuer Dichtung, Leipzig 1916, S. 13.

21 *Erinnerung an Georg Trakl.* Zeugnisse und Briefe. Hrsg. von Ignaz Zangerle, Salzburg ²1959, S. 11.
22 Else Lasker-Schüler, «Doktor Benn», *Die Aktion* 3, 1913, Sp. 639.
23 Alfred Richard Meyer, *die maer von der musa expressionistica*, Düsseldorf 1948, S. 14 ff.
24 Kurt Pinthus in *Die Aktion* 6, 1916, Sp. 603.
25 Alfred Döblin, Brief an Herwarth Walden vom 21. September 1915; nach Paul Raabe und H. L. Greve, S. 155.
26 Richard Huelsenbeck, *En avant Dada*, Hannover 1920, S. 3 f.
27 Albert Soergel, 1925, S. 736.
28 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig 1927, S. 159 f.
29 Heinz Herald in *Das Junge Deutschland* 1, 1918, S. 30.
30 Walter Hasenclever im Programmheft; nach Paul Raabe und H. L. Greve, S. 296.
31 Ders., «Die Aufgabe des Dramas», *Der Zwinger*, 1920, S. 494.
32 Alfred Kerr in *Die neue Rundschau* 29, 1918, S. 979.
33 Albert Soergel, 1925, S. 683.
34 Wilhelm Emrich, «Die Komödie Carl Sternheims», *Der deutsche Expressionismus.* Formen und Gestalten. Hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 115.
35 Carl Sternheim in *Europa Almanach*, 1925, S. 63.
36 Ders., «Gedanken über das Wesen des Dramas», *Gesamtwerk.* Hrsg. von Wilhelm Emrich, VI, Neuwied am Rhein 1966, S. 19.
37 Ernst Barlach, *Die Briefe 1888–1938.* Hrsg. von Friedrich Dross, I, München 1968, S. 406.
38 Willi Flemming, *Ernst Barlach.* Wesen und Werk, Bern 1958, S. 198.
39 Alfred Brust, *Dramen 1917–1924.* Hrsg. von Horst Denkler, München 1971, S. 290.
40 Albert Soergel, 1925, S. 796.
41 *Ahnung und Aufbruch.* Expressionistische Prosa. Hrsg. von Karl Otten, Neuwied am Rhein 1957, S. 11.
42 Carl Einstein in *Die Aktion* 2, 1912, Sp. 1264.
43 Ebd., Sp. 1269.
44 Albert Soergel, 1925, S. 797 f. und 830 ff.
45 Ebd., S. 827 ff.
46 Kasimir Edschmid, «Die Situation der deutschen Dichtung», *Frühe Manifeste.* Epochen des Expressionismus, Neuwied am Rhein 1960, S. 87.
47 Albert Soergel, 1925, S. 839.
48 Oskar Loerke in *Die neue Rundschau* 31, 1920, S. 1437 f.
49 Karl Eibl, *Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks.* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 3) München 1970.
50 Carl Einstein, *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Ernst Nef, Wiesbaden 1962, S. 13.
51 Robert Musil in *Die neue Rundschau* 25, 1914, S. 1169.
52 Max Brod in *Juden in der deutschen Literatur.* Hrsg. von Gustav Krojanker, Berlin 1922, S. 56.
53 Robert Musil, S. 1169.
54 Leo Kreutzer, *Alfred Döblin.* Sein Werk bis 1933. Sprache und Literatur 66) Stuttgart 1970.
55 Ernst Stadler, II, S. 26.
56 Kurt Hiller, I, S. 205.
57 Gustav Landauer, «Eine Ansprache an die Dichter»,*Die Erhebung.* Jahrbuch für deutsche Dichtung und Wertung. Hrsg. von Alfred Wolfenstein, Berlin 1920, S. 296 f.
58 Gottfried Benn, *Ausgewählte Briefe.* Wiesbaden 1957, S. 209.
59 Ders., «Lebensweg eines Intellektualisten»,*Gesammelte Werke* IV, S. 30.

Vierter Teil: 1919–1933

1 Julius Bab, *Die Chronik des deutschen Dramas* I, Berlin 1922, S. 84.
2 Nach Hellmut Diwald, *Literatur und Zeitgeist in der Weimarer Republik.* (Zeitgeist im Wandel 2) Stuttgart 1968, S. 209.
3 Ebd., S. 234.
4 Inge Jens, *Dichter zwischen rechts und links.* Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste dargestellt nach den Dokumenten, München 1971.
5 Hellmut Diwald, S. 244.
6 Ulrich Böhme, *Fassungen bei Ernst Jünger.* (Deutsche Studien 14) Meisenheim am Glan 1972.
7 Hans Peter des Coudres, *Bibliographie der Werke Ernst Jüngers,* Stuttgart 1970, S. 35.
8 Christian Gneuss, «Bemerkungen zu Ernst Jüngers ‹Arbeiter›», *Anstöße* 1961, Nr. 1, S. 3.
9 Max Rychner, «Ernst Jünger», *Sphären der Bücherwelt.* Aufsätze zur Literatur, Zürich 1952, S. 200.
10 Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin,* Frankfurt am Main 1970, S. 52 f.
11 Egon Erwin Kisch, *Der rasende Reporter.* Neuausgabe, Berlin 1930, S. 9.
12 George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein,* Hamburg 1955, S. 180.
13 Gottfried Benn, «Expressionismus», *Gesammelte Werke* I, Wiesbaden 1959, S. 242 ff.
14 Karl Krolow, «Intellektuelle Heiterkeit», *Akzente* 2, 1955, S. 343.
15 Moritz Heimann in *Das Tagebuch* 3, 1922, Nr. 50.
16 Reinhard Tgahrt und Tilman Krömer, *Oskar Loerke 1884–1964.* (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 12) Stuttgart 1964, S. 45 f.
17 Oskar Loerke, «Meine sieben Gedichtbücher», *Gedichte und Prosa.* Hrsg. von Peter Suhrkamp, II, Frankfurt am Main 1958, S. 653.
18 Franz Blei in *Das Tagebuch* 2, 1921, Nr. 49.
19 Dafür spricht der unveröffentlichte Nachlaß (Stadtarchiv Schweinfurt) aus den letzten Lebensjahrzehnten Rückerts.
20 Hermann Kesten, *Meine Freunde die Poeten,* München 1959, S. 357.
21 Bertold Brecht, *Gesammelte Werke* VII, Frankfurt am Main 1967, S. 1009.
22 Harry Kahn in *Die Weltbühne* 24, 1928, I, S. 532.
23 Theodor Greif in *Der Scheinwerfer,* Heft 3, Oktober 1930, S. 15.
24 Lion Feuchtwanger in *Die Weltbühne* 23, 1927, II, S. 603.
25 Peter Martin Lampel in *Die Rote Fahne* vom 22. Dezember 1931.
26 Erwin Rotermund, «Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth», *Volkskultur und Geschichte.* Festgabe für Josef Dünninger zum 65. Geburtstag, Berlin 1970, S. 612-633.
27 Darüber ausführlich Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir.* Horen der Freundschaft Frankfurt am Main 1966, S. 356 ff. und 408 ff.
28 Ernst Alker, II, S. 379.
29 Walter Muschg, *Der dichterische Charakter.* Eine Studie über Albrecht Schaeffers «Helianth», Berlin 1929.
30 Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Probleme, Ergebnisse, Gestalten. Hrsg. von Max Wieser, Berlin 1930, S. 234 ff.
31 Rolf Recknagel, *B. Traven.* Beiträge zur Biografie, Leipzig ²1971, S. 31.
32 Hans Egon Holthusen, *Die Welt ohne Transzendenz.* Eine Studie zu Thomas Manns «Dr. Faustus» und seine Nebenschriften, Hamburg 1949.
33 Leo Kreutzer, *Erkenntnistheorie und Prophetie.* Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler». (Studien zur deutschen Literatur 3) Tübingen 1966.

34 Wolfdietrich Rasch, *Über Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Göttingen 1967, S. 86.
35 Ebd., S. 79.
36 Ebd., S. 79 f.
37 Renate von Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken. (Münsterische Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 1) Münster 1966.
38 Jochen Vogt, *Struktur und Kontinuum*. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie «Fluß ohne Ufer», München 1970, S. 42 ff.
39 Helmut Heißenbüttel, «Zu Albert Paris Gütersloh ‹Sonne und Mond›», *Albert Paris Gütersloh*. Autor und Werk, München 1962, S. 31–40.

Fünfter Teil: 1933–1945

1 Ernst Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz*. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation, Frankfurt am Main 1966; Josef Wulff, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.
2 Hildegard Brenner, «Deutsche Literatur im Exil 1933–1947». *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur* II, S. 365–382.
3 Klaus Mann, *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1968, S. 175 f.
4 Gottfried Benn, «Doppelleben», *Gesammelte Werke* IV, S. 74.
5 Ebd., S. 80.
6 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1918, S. 14 ff.
7 Kurt Hiller, *Profile*. Prosa aus einem Jahrzehnt, Paris 1938, S. 237.
8 Georg Lukács, «Der Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie im Spiegel des historischen Romans der deutschen Antifaschisten», *Internationale Literatur, Deutsche Blätter* 5, Moskau 1938, Nr. 5, S. 63 f.
9 Rudolf Majut, «Geschichte des deutschen Romans vom Biedermeier bis zur Gegenwart», *Deutsche Philologie im Aufriß*. Hrsg. von Wolfgang Stammler, II, Berlin 1954, S. 2464.
10 Werner Mahrholz, S. 239–295.
11 Rudolf Majut, 1960, Sp. 1636–1675.
12 Josef Nadler, IV, ^{4}1941, S. 241–432.
13 Hellmuth Langenbucher, *Volkhafte Dichtung der Zeit*, Berlin ^{2}1941, S. 15.
14 Erwin Guido Kolbenheyer, «Aufsätze, Vorträge und Reden»,*Gesammelte Werke* VIII, München 1941.
15 Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Themen, Stile, Tendenzen, München 1961, S. 75.
16 Hellmuth Langenbucher, der bei der Nennung von Autorennamen nicht gerade wählerisch ist, schweigt Manfred Hausmann bezeichnenderweise tot.
17 Emil Dovifat, «Essay», *Handbuch der Zeitungswissenschaft* I, Leipzig 1940, Sp. 937 ff.
18 Klaus Mann, S. 161.
19 Eugen Gottlob Winkler, *Dichtungen, Gestalten und Probleme, Nachlaß*. Hrsg. von Walter Warnach, Pfullingen 1956, S. 537.
20 Albrecht Schöne, *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert*, Göttingen 1965, S. 25 f.
21 Ebd., S. 32
22 Ebd., S. 11.
23 Herybert Menzel, «Gedicht», *Künder und Kämpfer*. Die Dichter des neuen Deutschland. Hrsg. von Paul Gerhardt Dippel, München 1939, S. 131.

24 Albrecht Schöne, S. 20.
25 Ebd., S. 33.
26 Oskar Loerke, *Tagebücher 1903–1939*. Hrsg. von Hermann Kasack, Heidelberg und Darmstadt 1956, S. 345.
27 *Das kleine Buch der Dichterbilder*. (Die kleine Bücherei) München 1941, S. 42.
28 Eberhard Wolfgang Möller, *Das Opfer*. (Bücherei der dramatischen Dichtung 22) Berlin 1941, S. 97 ff.
29 Ferdinand Junghans im Nachwort zu Eberhard Wolfgang Möller, *Der Untergang Karthagos*. (Bücherei der dramatischen Dichtung 15) Berlin 1941, S. 110.
30 Hellmuth Langenbucher, S. 455 f.
31 Ernst Bacmeister, Nachwort zu *Theseus*. (Bücherei der dramatischen Dichtung 19) Berlin 1940, S. 99.

Sechster Teil: Seit 1945

1 Hans Egon Holthusen, «Die Überwindung des Nullpunkts. Aspekte der deutschen Literatur nach 1945», *Der unbehauste Mensch*. Motive und Probleme der modernen Literatur, München 1951, S. 137 ff.
2 Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1937, S. 214 ff., 237 ff. und 245 ff.
3 Rudolf Hagelstange, «Die Form als erste Entscheidung», *Mein Gedicht ist mein Messer*. Hrsg. von Hans Bender, Heidelberg 1955, S. 36.
4 Ebd., S. 36.
5 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke* IV, S. 318.
6 Elisabeth Langgässer, *Gedichte*, Hamburg 1959, S. 6.
7 Ebd., S. 7.
8 Karl Krolow, S. 343.
9 Hugo Friedrich im Nachwort zu Karl Krolow, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main, 1962, S. 80.
10 Hans Egon Holthusen, *Ja und Nein*. Neue kritische Versuche, München 1954, S. 164 f.
11 Gottfried Just, *Reflexionen*. Zur deutschen Literatur der sechziger Jahre. Hrsg. von Klaus Günther Just, Pfullingen 1972, S. 243 ff.
12 Renate von Heydebrand, «Engagierte Esoterik. Die Gedichte Johannes Bobrowskis». *Wissenschaft als Dialog*. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Hrsg. von Renate von Heydebrand und Klaus Günther Just, Stuttgart 1969, S. 386–450.
13 Hans Egon Holthusen, *Das Schöne und das Wahre*. Neue Studien zur modernen Literatur, München 1958, S. 246 ff.
14 *Tausend Gramm*. Hrsg. von Wolfgang Weyrauch, Hamburg 1949, S. 213 ff.
15 Heinz Klunker, *Zeitstücke, Zeitgenossen*. Gegenwartstheater in der DDR, Hannover 1972.
16 Günter Grass, *Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge*, Berlin 1968.
17 Marcel Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost*. Prosa seit 1945, München 1963, S. 37.
18 Ebd., S. 66 ff. und 124 ff.
19 Hans Egon Holthusen, *Der unbehauste Mensch*. Motive und Probleme der modernen Literatur, München ^{3}1955, S. 277 ff.
20 Bernd Neumann, *Politik und Ästhetik bei Uwe Johnson*, Frankfurt am Main 1973.
21 Gottfried Just, S. 199.
22 *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur* I, S. 348.
23 Rudolf Majut, «Der dichtungsgeschichtliche Standort von Ernst Jüngers ‹Heliopolis›», *Germanisch-romanische Monatsschrift* 38, 1957, S. 1–15.

NAMENREGISTER

Adenauer, Konrad 579 ff., 586, 643, 647
Adorno, Theodor W. 135, 248, 401, 475, 607, 675, 682, 686
Aichinger, Ilse 636, 638 f.
Alberti, Konrad 136, 140
Alewyn, Richard 167, 683
Alexander II., Zar 19
Alexander III., Zar 19
Alexis, Willibald 34
Alker, Ernst 39, 49, 105, 257, 458, 681 f., 684, 686
Allesch, Gustav Johannes von 484
Altenberg, Peter (Richard Engländer) 215, 353
Alverdes, Paul 502
Anacker, Heinrich 543 f.
Anders, Günther 675
Andersch, Alfred 650 f.
Andreas, Willy 681
Andreas-Salomé, Lou 203 f., 245 f.
Andrian, Leopold Frh. von 237 f.
Anouilh, Jean 615
Antoine, André 139
Aragon, Louis 595
Archilochos 552
Arendt, Erich 597, 600 f.
Arent, Wilhelm 80, 83 ff.
Arp, Hans 313 f., 602, 611
Artmann, Hans Carl 613, 679
Auden, William H. 595

Bab, Julius 243, 376, 651, 684, 686
Bachmann, Ingeborg 608 f., 672
Bacmeister, Ernst 565, 688
Bächler, Wolfgang 606
Bahr, Hermann 158 ff., 164, 171, 209 ff., 213 f., 221, 683
Ball, Hugo 312 ff., 319 f., 422, 685
Balzac, Honoré de 222, 404, 658
Bang, Herman 196
Barlach, Ernst 292, 302, 317 ff., 321, 337 ff., 354, 433, 435 f., 558, 653, 685
Baudelaire, Charles 137, 230, 295
Baudius, Auguste 104
Bauer, Friedhold 631
Bauernfeld, Eduard von 106
Baumann, Hans 545 f.
Baumbach, Rudolf 79
Baumeister, Willi 585
Baumgart, Reinhard 651 ff., 675
Bebel, August 128
Becher, Johannes R. 281, 298, 307, 309 f., 541, 547, 549
Beckmann, Max 384 f.
Beethoven, Ludwig van 501
Begas, Reinhold 23, 131
Beimdick, Walter 147, 683
Bender, Hans 688
Benjamin, Walter 197, 363, 395, 400 ff., 409, 538, 686
Benn, Gottfried 6, 65, 82, 92, 96, 142, 160, 193, 248, 294, 298, 302 f., 304 ff., 344, 346, 349, 351 f., 360, 367, 370 ff., 394 ff., 412 ff., 423, 425, 427, 452, 483, 494, 503 ff., 527, 531, 535, 552, 554, 586, 595, 597, 600 ff., 613, 661, 664 ff., 672, 684 ff.
Berg, Alban 171
Bergengruen, Werner 502, 555, 591
Bernhard, Thomas 648, 679 f.
Bernstein, Elsa s. Rosmer
Bichsel, Peter 648
Bierbaum, Otto Julius 51, 153 f., 159, 194, 200 ff., 242, 244, 251, 332, 419, 683
Biermann, Wolf 611
Binding, Rudolf G. 521 f., 555
Bismarck, Otto von 11 ff., 20, 22 ff., 26 ff., 31 ff., 35 ff., 39 ff., 45 ff., 51 f., 54 ff., 73 ff., 78 ff., 83, 85, 88 ff., 92, 94, 97 ff., 105 ff., 113 f., 116, 119 ff., 126, 128 ff., 132, 134 ff., 141 f., 152, 167, 173 ff., 182 ff., 187 f., 192, 198, 202 f., 205, 207, 210, 213, 216, 222 ff., 232, 240, 244, 251, 254, 273 ff., 279, 281, 291, 361, 369 f., 377 ff., 391, 467, 491 f., 495, 498 f., 578, 580, 652, 673 f., 681
Bizet, George 76
Björnson, Björnstern 140
Blake, William 217 f.
Blei, Franz 216 f., 219, 418, 686
Bleibtreu, Georg 24, 50
Bleibtreu, Karl 24, 31, 49 ff., 54 f., 59, 115, 140, 179, 182, 251

Bloch, Ernst 400 f., 403 f., 450, 531 ff., 538, 684
Blume, Bernhard 445
Blumenthal, Oskar 102
Bobrowski, Johannes 607 f.
Boccaccio, Giovanni 397
Bode, Wilhelm 130, 682
Bodmer, Martin 528
Böcklin, Arnold 133
Böhlau, Helene 56
Boehlich, Walter 678
Böhme, Herbert 543, 545
Böhme, Ulrich 396, 686
Boehringer, Robert 683
Böll, Heinrich 369, 586, 635, 640, 643 ff., 647, 650 f., 653, 656, 666
Bölsche, Wilhelm 57, 66, 149, 174 ff., 178, 181, 190, 195, 201, 207, 243, 681
Bötticher, Hans s. Ringelnatz
Bondi, Georg 230, 683
Borchardt, Rudolf 62, 97, 123 f., 134, 137 f., 153, 164, 208, 218 ff., 226 ff., 231, 235 f., 240, 248 ff., 412 f., 415, 552 ff., 681 ff.
Borchert, Wolfgang 587, 616 f.
Bosch, Hieronymus 611
Brahm, Otto 139 ff., 143
Brahms, Johannes 135
Brandes, Georg 42, 681
Braque, Georges 282
Braun, Louis 24
Braun, Volker 611, 631
Brecht, Bertolt 6, 112, 170, 247, 275, 291, 316, 323, 327 f., 386 ff., 412, 427 ff., 430 ff., 446, 448, 450, 460, 496, 529, 531, 540 f., 547 ff., 557 ff., 561, 563 ff., 566 ff., 576, 586, 595, 600, 603, 610 f., 614 ff., 623 ff., 631, 672, 686
Bredel, Willy 529
Brehm, Alfred Edmund 65
Breitbach, Joseph 467, 632, 635, 656, 658, 677
Breker, Arno 499
Bremer, Claus 606
Brenner, Hildegard 494, 687
Breuer, Hans 128
Brinkmann, Rolf Dieter 658, 679
Broch, Hermann 54, 387, 452, 456, 470, 473, 477 ff., 652, 686
Brod, Max 197, 354, 356, 363, 685
Bröger, Karl 464
Bronnen, Arnolt 438, 441
Browning, Robert 217 f., 249 f.
Bruckner, Anton 135, 415
Bruckner, Ferdinand 441, 445
Brust, Alfred 337, 340 f., 433, 685
Buber, Martin 368
Büchler, Franz 566
Büchner, Georg 111 f., 115, 328, 358, 434
Buffon, Georges Louis Leclerc 16
Bulthaupt, Heinrich 108, 682
Burckhardt, Carl J. 673 f.
Busse, Carl 240 ff., 244, 249
Busta, Christine 608
Byron, George Gordon Noël Lord 115, 254, 258

Camphausen, Wilhelm 24
Canon, Hans 105
Carlyle, Thomas 71, 115
Carossa, Hans 522, 555, 591
Casanova, Giacomo Girolamo 404
Celan, Paul 606 ff.
Cervantes Saavedra, Miguel de 459
Cézanne, Paul 133
Chamfort, Sébastien Roch Nicolas 459
Choderlos de Laclos, Pierre Ambroise François 393
Churchill, Winston S. 629
Coblenz, Ida 234, 243
Cocteau, Jean 535
Conrad, Joseph 6
Conrad, Michael Georg 53 f., 173 f., 177 f., 192, 251, 255
Conradi, Hermann 31, 54 f., 80 ff., 109, 177, 179, 261
Cooper, James Fenimore 468
Corinth, Lovis 133
Corrinth, Curt 444
Coudres, Hans Peter des 397, 686
Credé, Carl 445
Crevel, René 535
Croissant-Rust, Anna 203
Curtius, Ernst Robert 674

Däubler, Theodor 130, 252, 256, 259, 261 ff., 267 f., 275, 284, 338, 415, 468, 487, 684
Dahn, Felix 20, 34 ff., 45, 76, 100, 103 ff., 251 f., 681

Daniels, Karlheinz 278, 684
d'Annunzio, Gabriele 137, 166, 168, 202, 222
Dante Alighieri 257 f., 263
Darwin, Charles Robert 38, 66, 149, 252
Dauthendey, Max 66, 184, 238, 268
Davidson, Hans s. Hoddis
Dehmel, Richard 93, 95, 97, 226 f., 229, 234, 241, 243 f., 261, 303, 684
Delius, F. C. 679
Denkler, Horst 291, 341, 684 f.
Derain, André 282
Derleth, Ludwig 239 f., 259, 267 f., 469
Deutsch, Ernst 321
Dickens, Charles 404
Diggelmann, Walter Matthias 659
Dilthey, Wilhelm 223
Dingelstedt, Franz 104
Dippel, Paul Gerhardt 687
Disraeli, Benjamin 59
Ditzen, Rudolf s. Fallada
Diwald, Hellmut 391, 686
Dix, Otto 384 f.
Doderer, Heimito von 469, 484 ff., 519, 613, 652
Döblin, Alfred 311, 344, 352, 357 ff., 387, 390, 392, 445, 460, 462, 526, 576, 635, 641, 652, 685, 688
Dos Passos, John 641
Dostojewski, Fjodor 54, 178, 404
Dovifat, Emil 687
Doyle, Sir Arthur Conan 49
Dranmor (Ferdinand von Schmid) 83
Dreyer, Max 158
Dross, Friedrich 685
Dünninger, Josef 686
Dürrenmatt, Friedrich 615 f., 623, 626 f., 632 f., 666
Dufy, Bernard 282
Duschinsky, Richard 445
Duse, Eleanora 166, 222

Ebers, Georg 20, 34 ff., 39, 100
Ebert, Friedrich 379
Ebner-Eschenbach, Marie von 55
Edschmid, Kasimir (Eduard Schmidt) 345 ff., 355, 362, 407, 685
Ehrenbaum-Degele, Hans 303
Ehrenstein, Albert 298, 309 f.
Eibl, Karl 350, 685
Eich, Günter 587, 602 f., 605 f., 619 ff., 669
Eichendorff, Joseph Frh. von 93, 417
Einstein, Carl 283, 343 f., 351 ff., 365, 370 ff., 483, 685
Eliot, Thomas Stearns 6, 245, 413, 594 f., 615, 661, 672
Eluard, Paul 595
Emerson, Ralph Waldo 67
Emrich, Wilhelm 170, 335, 683, 685
Engel, Erich 558
Engländer, Richard s. Altenberg
Enzensberger, Hans Magnus 290, 609 ff., 672, 675, 678
Erhard, Ludwig 581
Ernst, Fritz 539
Ernst, Otto 158
Ernst, Paul 268, 566
Eulenberg, Herbert 167 f.
Evers, Franz 242, 264
Ewers, Hanns Heinz 355 f., 519
Eysoldt, Gertrud 321

Faber du Faur, Otto 24
Falke, Gustav 241
Falke, Konrad 530
Fallada, Hans (Rudolf Ditzen) 453, 455 f., 459
Fallmerayer, Jakob Philipp 400
Faßbinder, Rainer Werner 633, 678
Fechner, Gustav Theodor 65, 176, 202
Fehling, Jürgen 558
Feuchtwanger, Lion 442, 511 ff., 518, 529, 686
Feuerbach, Anselm 181
Fichte, Hubert 658
Ficker, Ludwig von 302
Fidus (Hugo Höppener) 242
Fischer, Hans R. 48 f.
Fischer, Hans W. 148
Fischer, Samuel 139
Flaischlen, Cäsar 182, 241 f., 244, 249
Flake, Otto 471 ff.
Flechtheim, Paul 389
Fleißer, Marieluise 446, 467 f.
Flemming, Willi 340, 685
Fontane, Theodor 17, 21, 29 f., 46 ff., 58 ff., 69, 78, 95, 120 f., 123, 127, 131, 145,

164, 183, 187, 193, 212, 216, 393, 479, 682 f.
Forster, Georg 406, 522, 669
François, Luise von 55 f.
Frank, Bruno 457, 459, 461
Frank, Leonhard 445, 461 f., 467, 644
Franz Joseph I., Kaiser 19, 482
Freiligrath, Ferdinand 75, 78, 86, 152
Frenzel, Karl 101, 114, 682
Freud, Sigmund 189, 477
Freytag, Gustav 14, 20, 34, 37 ff., 45, 55, 56, 64, 69, 103, 251, 523, 681
Fried, Erich 610 f.
Friedländer, Georg 682
Friedrich II. (der Große), König 77, 194, 258, 393, 459, 564 f.
Friedrich III., Kaiser 15, 121
Friedrich, Hugo 605, 688
Fries, Fritz Rudolf 657
Frisch, Max 615 f., 623 ff., 650 f., 664, 666
Frisé, Adolf 684
Fritz, Walter Helmut 606, 678
Fry, Christopher 615
Fuchs, Günter Bruno 611 f.
Fühmann, Franz 645

Gaiser, Gerd 635, 640, 643 ff., 653, 666
Galilei, Galileo 570 f.
Gambetta, Léon 19
Ganghofer, Ludwig 124 f.
Garibaldi, Giuseppe 12
Gaul, August 132
Gay, John 437
Geibel, Emanuel 12, 76 f., 85, 89
George, Heinrich 558
George, Stefan 6, 11 f., 73 f., 77 ff., 82, 85 ff., 89, 97, 137, 150, 163 f., 168, 179, 209, 221 ff., 224 ff., 242 ff., 261, 265, 268, 275 f., 291, 293 f., 296 f., 299 ff., 304 f., 308, 311, 367, 412 ff., 454, 493, 535 f., 538, 542, 544, 547, 612, 683
Gérardy, Paul 233, 238
Gerstäcker, Friedrich 468
Gibbon, Edward 252
Gide, André 352, 529, 535
Gildemeister, Otto 67 ff., 207
Glaeser, Ernst 467, 619
Glasbrenner, Adolf 410
Gleit, Maria 515
Gneuss, Christian 398 f., 686
Goebbels, Joseph 494, 496, 518 f., 527 f., 551
Göring, Hermann 518, 551
Goering, Reinhard 328 ff., 437
Goethe, Johann Wolfgang 65, 68, 148 ff., 181, 223, 243, 400, 420, 424, 477, 487, 536, 604, 662
Gogh, Vincent van 133
Gomringer, Eugen 613, 679
Goncourt, Edmond de 140
Goncourt, Jules Huot de 140
Gorki, Maxim 515, 615
Gottschall, Rudolf von 33 ff., 37 ff., 681
Grabbe, Christian Dietrich 110, 115, 337, 431 ff., 564
Graetz, Paul 424
Graf, Oskar Maria 515
Grass, Günter 201, 350, 358, 582, 588, 609, 611, 632, 635, 648 f., 653 ff., 677, 688
Green, Julien 535
Gregor-Dellin, Martin 535, 687
Gregorovius, Ferdinand 406
Greif, Theodor 438 f., 686
Greve, Heinz Ludwig 684 f.
Grimm, Hans 510, 521 f.
Grimm, Herman 67 ff., 207, 682
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 176, 515, 569 f.
Grisebach, Eduard 31, 79
Groll, Gunter 590
Gropius, Walter 383
Grosse, Julius 82
Großmann, Rudolf 426
Großmann, Stefan 389
Grosz, George 384 f., 410, 433, 686
Grün, Max von der 658
Gründgens, Gustaf 514, 558
Gryphius, Andreas 448
Gütersloh, Albert Paris 469, 484, 486 f., 687
Gulbransson, Olaf 198
Gundolf, Friedrich 239 f., 526
Gutzkow, Karl 53, 106

Haas, Helmuth de 606
Haas, Willy 388
Hacks, Peter 615, 631 f.
Haeckel, Ernst 66 f., 149, 260
Haecker, Hans-Joachim 566, 615
Haecker, Theodor 527

Händel, Georg Friedrich 437
Haensel, Carl 467
Hagelstange, Rudolf 555, 592 f., 595 f., 688
Hahn, Otto 569
Halbe, Max 156 f., 162, 170, 206, 315
Hamann, Richard 21, 681, 682
Hamerling, Robert 82
Hamsun, Knut 535, 644
Handke, Peter 620, 678 f.
Hanstein, Adalbert von 21, 44 f., 47, 82 f., 88, 107 ff., 112, 226, 681 ff.
Hardekopf, Ferdinand 367
Harden, Maximilian (F. E. Witkowski) 124, 139, 209, 212 f., 288, 363, 368, 683
Hardt, Ernst 168
Hardy, Thomas 6
Hart, Heinrich 44 f., 50, 83, 139, 149, 182, 255 f., 681 f.
Hart, Julius 139 f., 149, 182, 226, 255, 681 ff.
Hartlaub, Felix 538 f., 645
Hartleben, Otto Erich 198 ff., 242, 683
Hartz, Erich von 566
Hašek, Jaroslav 568, 571
Hasenclever, Walter 275, 298, 307 ff., 320 f., 323 ff., 337, 341, 430, 437, 685
Hauptmann, Carl 131, 156
Hauptmann, Gerhart 11 f., 16, 30, 65, 105, 112 f., 116, 121, 125 f., 131, 137, 139, 141 ff., 160, 162, 164, 169, 170 f., 174, 206, 263, 268, 315, 322, 332, 669
Hausenstein, Wilhelm 674
Hauser, Kaspar s. Tucholsky
Haushofer, Albrecht 592
Hausmann, Manfred 407, 524 f., 687
Hausmann, Raoul 684
Haym, Rudolf 67
Heartfield, John 385
Hebbel, Friedrich 105
Hebel, Johann Peter 403, 468, 521 f.
Heckel, Erich 283 ff.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 400
Hehn, Viktor 65
Heiberg, Hermann 48
Heimann, Moritz 362, 415, 686
Heine, Heinrich 79, 93, 152, 244, 424, 569
Heine, Th. Th. 192, 198
Heiseler, Henry von 240
Heißenbüttel, Helmut 487, 609, 612 f., 675, 678 f., 687
Heitmueller, Franz Ferdinand 683
Helbling, Carl 682
Helmholtz, Wilhelm von 65
Henckell, Karl 80, 82 f., 85 ff., 240 ff.
Henschke, Alfred s. Klabund
Herald, Heinz 316, 685
Herburger, Günter 658
Herder, Johann Gottfried 539
Hering, Ewald 65
Hermand, Jost 42, 130, 681 f.
Hermann, Georg 183
Hermlin, Stephan 593, 595 f., 603
Herrmann-Neiße, Max 548
Hertz, Martin 681
Hertz, Wilhelm 79
Herzog, Wilhelm 516
Hesse, Hermann 66, 196, 324, 358, 453 ff., 457, 459 f., 487, 586
Hesse, Otto Ernst 445
Heuss, Theodor 580 f.
Heydebrand, Renate von 484, 607, 687 f.
Heym, Georg 275 f., 291 f., 294 ff., 301, 306 f., 311, 352, 684
Heymel, Alfred Walter 201
Heynicke, Kurt 298
Heyse, Paul 42 ff., 46 f., 58, 60, 62, 76, 80, 95, 103 ff., 154, 230 f.
Hildebrand, Adolf 130
Hildesheimer, Wolfgang 619 ff., 648
Hille, Peter 241, 303
Hillebrand, Karl 67 ff., 73, 207, 253
Hiller, Kurt 281, 292, 296, 363 ff., 367, 370, 515, 517 f., 531, 684 f., 687
Hilpert, Heinz 558
Hindemith, Paul 319, 387
Hindenburg, Paul von 15, 78, 276, 279, 377, 379, 580, 647
Hirsch, Helmut 548
Hirsch, Karl Jakob 467
Hirschfeld, Georg 157
Hitler, Adolf 15, 227, 376 f., 380 f., 475, 491 ff., 497 f., 501 f., 505, 510, 517 ff., 537, 550 f., 554, 561 f., 565, 577, 647, 655
Hochhuth, Rolf 114, 616, 628 ff.
Hoddis, Jakob van (Hans Davidsohn) 292 ff., 297 f., 301, 306 f., 311
Hölderlin, Friedrich 404, 536, 538, 545, 630
Höllerer, Walter 588, 590, 596, 602, 606
Hofbauer, Joseph 464

Hofer, Carl 384
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 358
Hofmannsthal, Hugo von 6, 158 f., 163 ff., 171, 207 f., 210, 217 f., 220 ff., 229 f., 232, 236 f., 263, 275, 308, 319, 332, 335, 340, 351, 353, 388, 531, 535, 542, 553, 683
Hofmiller, Josef 216
Hohoff, Curt 673 f.
Holl, Gussy 424
Holländer, Felix 182
Holthusen, Hans Egon 476, 575, 590 ff., 604, 606, 645, 660, 671 ff., 686, 688
Holz, Arno 6, 51, 65, 77, 86, 88 ff., 95, 130, 141, 143 ff., 156, 158, 160, 164, 171, 178, 186, 188 f., 207, 251 f., 255 f., 258 ff., 265, 268, 315, 322, 343, 357, 390, 419, 468, 612, 648 f., 683
Homer 98, 431, 531
Horaz 531
Horst, Karl August 666, 673 f.
Horváth, Ödön von 327, 438, 446, 449 f., 686
Huch, Friedrich 40, 187, 195 ff., 324
Huch, Ricarda 56, 203 ff.
Huchel, Peter 597, 600 f., 604, 607
Huelsenbeck, Richard 312 ff., 685
Humboldt, Alexander von 62, 65, 406
Huxley, Aldous 529
Hymmen, Friedrich Wilhelm 566

Ibsen, Henrik 113, 137, 139 ff., 146, 148, 151, 159 f., 204, 206, 210, 216, 432, 441
Iffland, August Wilhelm 106
Immerman, Karl Leberecht 42

Jacobs, Monty 340
Jacobsohn, Siegfried 409
Jaensch, Erich Rudolf 483
Jahnn, Hans Henny 441 f., 485, 653, 687
Jakobs, Karl-Heinz 657
James, Henry 6
Jammes, Francis 299
Jandl, Ernst 613
Janitschek, Maria 56
Jannings, Emil 321
Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 486, 655
Jens, Inge 390, 686
Jens, Walter 524, 640 ff., 687
Jerschke, Oskar 146
Jessner, Leopold 558
Johnson, Uwe 582, 635, 656 f., 688
Johst, Hanns 337, 431 ff., 441, 565
Jordan, Wilhelm 251 ff., 469
Joyce, James 6, 478, 641, 652
Jünger, Ernst 6, 65, 279, 385, 396 ff., 402 ff., 409, 450, 464, 494, 502, 527, 532 ff., 538, 586, 660, 666, 668 f., 671, 675, 686
Jünger, Friedrich Georg 534, 536, 675
Junghans, Ferdinand 688
Just, Gottfried 189 f., 683, 688

Kästner, Erhart 669 f.
Kästner, Erich 212, 294, 411, 420 f., 425 ff., 540 f.
Kafka, Franz 6, 198, 343, 352 ff., 463, 466, 521, 535, 636 f., 640
Kahane, Arthur 316
Kahn, Harry 438, 686
Kaiser, Georg 326, 332 ff., 339 f.
Kalkowska, Eleonora 445
Kandinsky, Wassilij 284 f.
Kanoldt, Alexander 384
Kant, Hermann 657
Kant, Immanuel 223
Kasack, Hermann 356, 548, 636 ff., 649, 653, 656, 665, 667, 688
Kaschnitz, Marie Luise 608
Kassner, Rudolf 6, 208 f., 217 ff., 450, 526, 530, 586, 660 ff., 666 ff.
Katajew, Valentin Petrowitsch 615
Kayser, Rudolf 281, 684
Keats, John 217
Keitel, Walter 683
Keller, Gottfried 75 f., 181, 253, 682, 684
Kellermann, Bernhard 203
Kemp, Friedhelm 262 f., 590, 684
Kempowski, Walter 679
Kerényi, Karl 477
Kerndl, Rainer 631
Kerr, Alfred 209, 211 ff., 221, 318, 330, 362, 409, 531, 685
Kessler, Harry Graf 669
Kesten, Hermann 425, 467, 686
Keun, Irmgard 515
Keyserling, Eduard Graf 40 f., 51, 186 ff., 196, 463
Keyserling, Hermann Graf 66, 406, 536, 669

Kindermann, Heinz 683
Kipling, Rudyard 6
Kippenberg, Katharina 664
Kipphardt, Heinar 616, 628, 630 f.
Kirchner, Ernst Ludwig 283 ff.
Kisch, Egon Erwin 346, 395, 405, 407 f., 410, 669 ff., 686
Klabund (Alfred Henschke) 209, 345 ff., 353, 683
Klages, Ludwig 235 f., 239, 683
Klee, Paul 269, 384 f.
Klein, Karl August 227, 232
Kleist, Heinrich von 331, 404, 468, 522, 536, 553, 624
Klepper, Jochen 524
Klimt, Gustav 319
Klinger, Friedrich Maximilian 201
Klinger, Max 132
Klopstock, Friedrich Gottlieb 265
Kluge, Alexander 651 f.
Klunker, Heinz 631, 688
Koch, Franz 252, 684
Koeppen, Wolfgang 346, 640 ff., 669 ff.
Koffka, Friedrich 337
Kohut, Adolph 681 f.
Kokoschka, Oskar 292, 316 ff., 322, 325 f., 335, 338, 340, 486
Kolbe, Georg 499 f.
Kolbenheyer, Erwin Guido 390, 510, 523 f., 687
Kollwitz, Käthe 134
Kolmar, Gertrud 548
Kommerell, Max 236, 527, 536, 672
Kornfeld, Paul 316, 337
Korrodi, Eduard 503, 507 ff.
Kortner, Fritz 558
Kotzebue, August von 106
Kracauer, Siegfried 467
Krämer-Badoni, Rudolf 645
Kramer, Theodor 548
Kraus, Karl 6, 147 f., 200, 209, 212 ff., 221 f., 303, 361, 363, 425, 536
Krauss, Werner 558
Kremer, Hannes 519
Kretzer, Max 46 ff., 105 f., 134, 179, 182 f., 189
Kreuder, Ernst 647 f.
Kreutzer, Leo 358, 480, 685 f.
Krömer, Tilman 686
Kroetz, Franz Xaver 633, 678 f.
Krojanker, Gustav 685
Krolow, Karl 299, 415, 429, 595, 597, 603 ff., 608 f., 612, 672, 686, 688
Kronsberger, Maximilian 235 f., 242
Krüger, Horst 669, 671
Kubin, Alfred 203, 295, 356, 398, 486, 533, 605
Kühl, Kate 424
Kuh, Adèle 682
Kuh, Emil 682
Kunert, Günter 611
Kunisch, Hermann 684
Kunze, Reiner 611
Kurz, Heinrich 5
Kurz, Isolde 56

Lampe, Friedo 524 f.
Lampel, Peter Martin 442, 444 ff., 686
Land, Hans 49 ff., 186
Landauer, Gustav 367 f., 370, 685
Langbehn, Julius 128
Lange-Eichbaum, Wilhelm 394
Langenbeck, Curt 562 f., 565, 614
Langenbucher, Hellmuth 520 f., 563, 687 f.
Langgässer, Elisabeth 597 ff., 604, 636 ff., 649, 688
Lania, Leo 444
L'Arronge, Adolf 102
Lasker-Schüler, Else 275, 287, 298, 302 ff., 414, 608, 685
Laßwitz, Kurd 29, 202 f., 322
Laube, Heinrich 106
Lauckner, Rolf 337
Laughton, Charles 557
Lavant, Christine 608
Lawrence, David Herbert 6
Lawrence, Thomas Edward 538
Lehár, Franz von 501
Lehmann, Wilhelm 597 ff., 602
Lenau, Nikolaus 244, 347
Lenz, Hermann 652 f.
Lenz, Siegfried 632, 640, 642 f., 647, 650, 653, 655 f., 677
Leo XIII., Papst 110
Leonhard, Rudolf 309 f.
Lernet-Holenia, Alexander 666
Lessing, Theodor 531
Lettau, Reinhard 648

Leuthold, Heinrich 77
Lichtenstein, Alfred 297 f.
Lichtwark, Alfred 223
Liebermann, Max 133
Lieder, Wenzeslaus 233
Liliencron, Detlev von 30 f., 78, 88, 91 ff., 224, 226, 229, 240 f., 243, 252, 254, 256 ff., 294, 300
Lincoln, Abraham 12
Lind, Jakov 648
Lindau, Paul 48
Lindner, Albert 105 f., 108
Lingg, Hermann 76 f., 82, 104, 251 f., 254 ff., 261, 469
Liszt, Franz 135, 183, 501
Loerke, Oskar 288, 347, 411, 415 ff., 422, 424, 428 f., 547, 598, 607, 684 ff., 688
Loewy, Ernst 687
Lotz, Ernst Wilhelm 297 f.
Ludendorff, Erich 279, 466
Ludwig II., König 26, 232
Lukács, Georg 515, 518, 687
Luthardt, Christoph Ernst 682
Luther, Martin 25

Macaulay, Thomas Babington 67
Mach, Ernst 483
Mackay, John Henry 88
Macke, August 284 f.
Mahler, Alma 320
Mahler, Gustav 135, 218, 250, 319, 682
Mahrholz, Werner 458, 520, 686 f.
Majut, Rudolf 36, 174, 182, 520, 667, 681, 683, 687 f.
Makart, Hans 24, 27, 44, 70, 79, 105, 134, 682
Mallarmé, Stéphane 230
Manet, Edouard 133
Mann, Erika 407
Mann, Golo 213, 673 f., 683
Mann, Heinrich 44, 51, 116, 150, 158, 169, 174, 183 f., 187, 191 ff., 198, 200 ff., 204, 208, 213, 336, 345, 347, 357, 363, 371, 378, 390, 392, 394 f., 511 f., 515 ff., 527, 529, 531, 576, 641 f., 674
Mann, Klaus 407, 503 ff., 511, 514 f., 517, 529 f., 535, 537, 577, 687
Mann, Thomas 6, 40, 51, 73, 126, 149 f., 174, 181, 185, 187, 190 ff., 194 ff., 208, 218, 268, 348, 358, 378, 387 f., 390, 392 ff., 452, 456, 458 f., 463, 470 f., 473 ff., 481 ff., 485, 493, 503, 507 f., 511 f., 523, 527, 530 f., 535, 539, 548, 576 f., 586, 632, 634 f., 652, 661, 672, 674, 686 f.
Marc, Franz 284 f., 299, 303
March, Otto 498
March, Werner 498
Marinetti, Tommaso 278
Martens, Kurt 181 f.
Martini, Fritz 38, 44, 681 f.
Marx, Karl 149
Masur, Gerhard 681
Matisse, Henri 282
Maupassant, Guy de 137, 186, 188 f.
Mauthner, Fritz 51, 216
May, Karl 184, 461
Mayer, Hans 674
Mayer, Paul 548
Mechow, Karl Benno von 502
Meckel, Christoph 611 f.
Mehring, Walter 294, 313, 411, 420 ff., 426, 428, 540 f.
Meiningen, Georg Herzog von 25, 102
Menzel, Herybert 543, 545, 566, 687
Meyer, Alfred Richard 286, 305, 685
Meyer, Conrad Ferdinand 34, 39 ff., 75, 77, 186, 235
Meyer, Richard M. 17, 32, 42, 56, 64, 71, 120, 137, 225, 681 ff.
Meyrink, Gustav 355 f.
Mierendorff, Carlo 363
Minder, Robert 674
Minne, George 131
Möbius, Martin s. Bierbaum
Möller, Eberhard Wolfgang 559 ff., 565, 688
Mörike, Eduard 417
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 335
Moltke, Helmuth Graf von 78, 98, 279
Mombert, Alfred 130, 259, 261, 264 ff., 269, 275, 415, 469, 548, 684
Mommsen, Theodor 62 ff., 100
Mon, Franz 613
Monet, Claude 133
Montaigne, Michel Eyquem de 59, 69, 222, 369
Morgenstern, Christian 268 f., 288, 420, 423, 487
Moritz, Karl Philipp 398

Morris, William 217
Morse, Benjamin J. 684
Müller, Heiner 631
Müller, Otto 156
Münchhausen, Börries von 242
Münter, Gabriele 284 f.
Mundstock, Karl 645
Muschg, Adolf 658 f.
Muschg, Walter 5, 458, 686
Musil, Robert 6, 54, 126, 180 f., 197, 247 f., 324, 349, 352 f., 355, 377, 387 f., 402, 404, 452, 456, 470, 473, 481 ff., 519, 652, 684 f., 687
Muther, Richard 223

Nadler, Josef 229 f., 235, 520, 683, 687
Napoleon III., Kaiser 78, 98
Nebel, Gerhard 527, 536
Nef, Ernst 351 f., 685
Neumann, Bernd 657, 688
Neutsch, Erik 657
Niebelschütz, Wolf von 592 f., 595 f.
Niel, Herms 501
Nietzsche, Friedrich 18, 20, 29 ff., 36, 43 f., 54, 68, 70 ff., 82, 84 f., 87 f., 91 ff., 97 f., 101, 113, 133, 136, 149, 166, 177 f., 185, 204, 207, 210, 213, 216, 223, 229, 231, 242 f., 247, 257 f., 263 ff., 269, 294, 369, 371, 404, 483, 681 f.
Nolde, Emil 656
Noll, Dieter 645
Nossack, Hans Erich 653, 679
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 238

Oehler, August 238
Oelze, Richard 585
Offenbach, Jacques 386
Ompteda, Georg von 184 ff.
O'Neill, Eugene 615
Otten, Karl 342, 685
Otway, Thomas 167

Pannwitz, Rudolf 130, 259, 267, 469
Panter, Peter s. Tucholsky
Paquet, Alfons 408, 669
Pater, Walter 222
Paul, Bruno 198
Perls, Richard 237 f.
Pfemfert, Franz 287 f., 364 ff., 370
Picasso, Pablo 283
Piloty, Karl 105, 108
Pinthus, Kurt 287, 292, 308, 602, 685
Piontek, Heinz 606
Piscator, Erwin 558
Pius XII., Papst 629
Platen, August Graf von 263, 538
Platon 218, 220, 663, 666
Plauen, E. O. 426
Plievier, Theodor 645, 652
Poe, Edgar Allan 295, 355
Pöhnl, Hans 682
Poethen, Johannes 606
Polenz, Wilhelm von 183
Politzer, Heinz 674
Pound, Ezra 266
Przybyszewski, Stanislaw 147, 176 ff., 182, 201
Pückler-Muskau, Fürst Hermann von 406, 669
Puy, Jean 282

Quincey, Thomas de 662

Raabe, Paul 684 f.
Ranke, Leopold von 62 f., 100, 103
Rasch, Wolfdietrich 134, 481, 483, 682, 687
Raschke, Martin 524 f., 620
Rathenau, Walther 183, 361 f., 367 ff., 379 f., 482
Ratzel, Friedrich 65
Raupach, Ernst 110
Recknagel, Rolf 686
Redwitz, Oskar von 80
Reger, Erik 467
Regler, Gustav 518
Rehberg, Hans 563 ff.
Rehfisch, Hans José 445
Reich-Ranicki, Marcel 642 f., 675, 688
Reifenberg, Benno 674
Reinhardt, Max 168, 316 f., 321, 337
Remarque, Erich Maria 464 f.
Renn, Ludwig 464
Renoir, Auguste 133
Reuter, Gabriele 56
Reventlow, Franziska Gräfin zu 183
Rezzori, Gregor von 652
Richter, Hans Werner 588, 641
Rilke, Rainer Maria 6, 77, 95, 97, 132 f.,

204, 217 f., 226 ff., 233, 243 ff., 263, 275, 297, 299 ff., 310, 344, 412 ff., 448, 531, 535, 542, 577, 593 f., 662, 664, 672, 677, 688
Rimbaud, Arthur 137, 230, 296, 429, 595
Ringelnatz, Joachim (Hans Bötticher) 420 ff., 426
Rodenberg, Julius 67
Rodin, Auguste 132, 246
Rohe, Mies van der 383
Rombach, Otto 444
Rops, Félicien 295
Rosenberg, Alfred 496
Rosmer, Ernst (Elsa Bernstein) 157
Rossetti, Dante Gabriel 217
Rotermund, Erwin 446, 686
Roth, Joseph 518 f.
Rothe, Wolfgang 285, 684
Rouault, Georges 282
Rubiner, Ludwig 363, 367
Rückert, Friedrich 425, 686
Ruederer, Josef 158
Rühm, Gerhard 613, 679
Rychner, Max 399, 672 f., 686

Saar, Ferdinand von 19, 189, 458
Sachs, Nelly 608 f.
Sack, Gustav 349 ff., 372, 685
Saint-Paul, Albert 232
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 67
Salomon, Horst 631
Salus, Hugo 241, 244, 249
Sandrock, Adele 166
Sartre, Jean-Paul 615
Schack, Adolf Friedrich Graf von 82, 251 ff., 257, 469
Schäfer, Wilhelm 449, 510, 521 f.
Schaeffer, Albrecht 457 ff., 561
Scharf, Ludwig 88
Schaukal, Richard 216, 242, 244
Scheerbart, Paul 202 f., 683
Scheffler, Karl 223
Scheidemann, Philipp 376
Scherer, Wilhelm 57 f., 140, 146, 681
Schickele, René 298, 366 f., 471 ff.
Schiele, Egon 292, 486
Schiller, Friedrich 5, 25, 109, 112, 148, 222, 308, 439, 560, 563, 593, 674
Schirach, Baldur von 543, 545, 551
Schlaf, Johannes 143 ff., 149, 178 ff., 185 f., 188, 201, 251, 343
Schlawe, Fritz 215, 683
Schlechta, Karl 681
Schlegel, August Wilhelm 69
Schlegel, Friedrich 69
Schlemmer, Oskar 384
Schlenther, Paul 139 f., 144
Schmidt, Arno 618, 648 f., 653, 665
Schmidt, Eduard s. Edschmid
Schmidt, Erich 223
Schmidt-Rottluff, Karl 283 ff.
Schmitz, Oskar A. H. 209
Schneider, Karl Ludwig 280, 296, 684
Schneider, Reinhold 536 f., 666
Schnitzler, Arthur 51, 158 ff., 171, 186, 189 ff., 195, 210, 353, 458, 463, 683
Schnurre, Wolfdietrich 648
Schönaich-Carolath, Emil Prinz von 241
Schönberg, Arnold 282, 319, 475, 500
Schöne, Albrecht 542 ff., 546 f., 687 f.
Schoeps, Hans Joachim 682
Scholz, Hans 651 f.
Scholz, Wilhelm von 242, 244
Schopenhauer, Arthur 27, 43, 71, 79, 203, 223, 257
Schreinert, Kurt 682
Schreyer, Lothar 365
Schrimpf, Georg 384
Schröder, Friedrich Ludwig 106
Schröder, Rudolf Alexander 508, 530 f., 552, 555
Schuler, Alfred 235, 239, 249, 683
Schumacher, Emil 585
Schumacher, Kurt 580
Schumann, Gerhard 543, 545 f., 566
Schwarz, Hans 566
Schwarzschild, Leopold 389, 507 f.
Schwitters, Kurt 313 f.
Scott, Walter 34
Sealsfield, Charles (Karl Anton Postl) 468
Seewald, Richard 420
Seghers, Anna 467 f., 515 f., 634
Seidel, Heinrich 48 f.
Seidel, Ina 522 ff., 555
Seuren, Günter 658
Shakespeare, William 25, 109 f., 112, 141 f., 436, 439, 563 f., 615, 633

Shaw, George Bernard 6, 27, 100, 143, 160, 206, 439, 682
Shelley, Percy Bysshe 217 f.
Sieber, Carl 688
Sieber-Rilke, Ruth 688
Sieburg, Friedrich 673 f.
Siegfried, Walther 181 f.
Simmel, Georg 223
Sinclair, Emil s. Hesse, Hermann
Singer, Herbert 163, 683
Sisley, Alfred 133
Sitwell, Edith 6
Slevogt, Max 133
Snow, Charles Percy 369
Soergel, Albert 145, 178, 290, 317, 334, 342, 344 f., 347, 682 ff.
Sophokles 167, 615
Sorge, Reinhard Johannes 275, 320 ff., 327, 337, 430, 437
Spender, Stephen 595
Spengler, Oswald 391, 394, 399, 531, 666, 673
Sperr, Martin 632 f., 678 f.
Spielhagen, Friedrich 42, 46
Spinoza, Baruch de 524
Spitteler, Carl 130, 256 ff.
Spitzweg, Carl 49
Stadler, Ernst 275 f., 295, 298 ff., 306, 363, 684 f.
Staiger, Emil 207
Stammler, Wolfgang 677, 681, 687
Stauffenberg, Claus Schenk Graf von 227
Stauffer-Bern, Karl 181
Steffen, Hans 683, 685
Stehr, Hermann 183 f., 390, 510
Steinen, Wolfram von den 267
Steiner, Herbert 528
Steiner, Jörg 648
Steiner, Rudolf 65
Stendhal (Henri Beyle) 404
Stern, J. P. 6
Stern, Maurice von 87 f.
Sternberger, Dolf 591
Sterne, Lawrence 398, 486
Sternheim, Carl 300, 335 ff., 346 f., 356 f., 459, 463, 517, 535, 626 f., 684 f.
Stewart, J. I. M. 6
Stiassny, Robert 682
Stinde, Julius 20, 45, 48 f.
Stirner, Max 88
Storm, Theodor 62, 244, 684
Stramm, August 298, 310 ff.
Strauß, David Friedrich 70, 72
Strauß, Emil 196, 324, 390
Strauss, Richard 86, 135 f., 167, 171
Stresemann, Gustav 378, 380
Strindberg, August 137, 140 f., 159, 206, 210, 318, 333, 441
Strittmatter, Erwin 631, 657
Stucken, Eduard 168 f.
Sudermann, Hermann 101, 104, 106, 114 ff., 121, 156, 170, 182, 206
Suhrkamp, Peter 528
Swinburne, Algernon Charles 76, 137, 168, 217 f., 222, 249 f.

Telmann, Konrad 48
Tgahrt, Reinhard 686
Thälmann, Ernst 377
Thieß, Frank 363, 466 f., 502
Thimig, Helene 321
Thoma, Ludwig 125, 170, 183, 194, 199 f.
Thomas, R. Hinton 280, 684
Thorak, Josef 499
Thürk, Harry 645
Tiger, Theobald s. Tucholsky
Toller, Ernst 280, 326 ff., 433, 440, 517, 535
Tolstoi, Leo 87, 137, 139 f., 404
Toulouse-Lautrec, Henri 134
Tovote, Heinz 186 ff.
Trakl, Georg 6, 284, 297 ff., 304, 309, 311, 608, 684 f.
Trauberg, Ursula 651
Traven, B. 468, 686
Treitschke, Heinrich von 62 ff., 69, 100
Treuge, Lothar 239 f.
Tschechow, Anton 137
Tuaillon, Louis 131
Tucholsky, Kurt 275, 294, 408 ff., 420 f., 423 ff., 428, 531, 535, 540 f., 671
Turgenjew, Iwan 139

Uhde, Fritz von 134
Ulbricht, Walter 580
Ulitz, Arnold 461 f.
Unruh, Fritz von 328 f., 331 f., 677

Vaissière, Pierre de 511
Valetti, Rosa 424
Vergil 477, 531
Verhaeren, Emile 431
Verlaine, Paul 137, 230, 240, 431
Verne, Jules 202
Viebig, Clara 56, 203
Viertel, Berthold 548
Villon, François 432, 595, 611
Vogt, Jochen 485, 687
Vollmoeller, Karl Gustav 168 f., 238, 278, 323, 684
Voß, Richard 106 f., 114, 116
Vring, Georg von der 464, 597, 599

Wagner, Richard 25 ff., 36, 38, 60 f., 63, 71, 73, 76, 99 f., 111, 120, 126, 135, 143, 146, 183, 190, 195, 197, 253, 501
Walden, Herwarth 287 f., 303, 365 f., 370, 684 f.
Wallot, Paul 22
Walser, Martin 632, 650 f., 653
Walser, Robert 196 ff., 353
Walter, Otto F. 658
Warnach, Walter 537 f., 687
Wassermann, Jakob 457 ff., 461, 466, 519
Weber, Friedrich Wilhelm 80
Weber, Werner 673
Wedderkop, Hans von 389
Wedekind, Frank 125, 151, 169 ff., 192, 221, 315, 318, 328, 332, 335 f., 419, 448, 683
Weeningh, Wilhelm 80
Wegener, Paul 321, 558
Wehner, Josef Magnus 464
Weill, Kurt 387 f., 437 f.
Weinheber, Josef 554
Weisenborn, Günther 444
Weiss, Ernst 467
Weiß, Konrad 411, 415, 417 ff., 422, 424, 428
Weiss, Peter 616, 628 ff., 671
Wellershoff, Dieter 658, 684
Wenghöfer, Walter 240
Werfel, Franz 275, 298, 307 ff., 363, 460 f., 466, 531
Werner, Anton von 24, 98
Weyrauch, Wolfgang 619 ff., 688
Whitman, Walt 268, 367, 431
Wiechert, Ernst 522 f.
Wiese, Benno von 683
Wieser, Max 686
Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von 70
Wilbrandt, Adolf 44, 46, 104 ff.
Wilde, Oscar 6, 160, 167, 212, 222, 661
Wildenbruch, Ernst von 31, 77, 79, 95, 107 ff., 121, 154, 163, 206, 331
Wilder, Thornton Niven 615, 672
Wildgans, Anton 337
Wilhelm I., Kaiser 15, 23 f., 26, 78, 98, 123
Wilhelm II., Kaiser 15, 60, 91, 111 f., 119 ff., 134, 136, 150 f., 154, 192, 198, 203, 212 f., 228, 273, 276 f., 297, 377 f., 449, 468, 482, 647
Wilke, Rudolf 198
Wille, Bruno 147, 149, 175 f., 178, 190, 195, 201 f., 243
Willkomm, Ernst Adolf 347
Winkler, Eugen Gottlob 527, 537 ff., 687
Winter, Fritz 585
Witkowski, F. E. s. Harden
Wölfflin, Heinrich 68
Wohmann, Gabriele 659
Wolf, Christa 657
Wolf, Friedrich 438, 445 f., 467
Wolfenstein, Alfred 309, 445, 685
Wolff, Julius 79, 82
Wolff, Kurt 286, 308, 418
Wolff, Theodor 139, 517, 531
Wolfskehl, Karl 233, 235, 239, 493, 547 f.
Wolter, Charlotte 105
Wolters, Friedrich 233 f., 239 f., 683
Wolzogen, Ernst von 47, 158, 183 f.
Wrobel, Ignaz s. Tucholsky
Wulff, Josef 687

Yeats, William Butler 6

Zangerle, Ignaz 685
Zech, Paul 530, 548
Ziege, Felix 445
Zola, Emile 42, 45, 50 ff., 137, 142, 144, 146, 174, 178, 186, 393
Zuckmayer, Carl 327, 438, 445 ff., 493, 521, 556 ff., 616, 686
zur Linde, Otto 130, 259, 267, 469
Zweig, Arnold 452, 461 ff., 576, 634
Zweig, Stefan 404 f., 457 ff., 461, 517

INHALT

Vorwort 5

Erster Teil: 1871–1890

Erstes Kapitel: Die Ära Bismarcks 11
Zweites Kapitel: Erzählende Literatur 32
Drittes Kapitel: Nichtfiktive und essayistische Prosa 57
Viertes Kapitel: Lyrik 75
Fünftes Kapitel: Drama 98

Zweiter Teil: 1890–1910

Erstes Kapitel: Das wilhelminische Zeitalter 119
Zweites Kapitel: Drama 139
Drittes Kapitel: Erzählende Literatur 173
Viertes Kapitel: Essayistische Prosa 206
Fünftes Kapitel: Lyrik 224

Exkurs I: Große Versdichtungen 251

Dritter Teil: 1910–1919

Erstes Kapitel: Das expressionistische Jahrzehnt 273
Zweites Kapitel: Lyrik 290
Drittes Kapitel: Drama 315
Viertes Kapitel: Erzählende Literatur 342
Fünftes Kapitel: Essayistische und programmatische Prosa 360

Vierter Teil: 1919–1933

Erstes Kapitel: Die Weimarer Republik 375
Zweites Kapitel: Essayistische Prosa 391
Drittes Kapitel: Lyrik 411
Viertes Kapitel: Drama 430
Fünftes Kapitel: Erzählende Literatur 451

Exkurs II: Große Prosadichtungen 469

Fünfter Teil: 1933–1945

Erstes Kapitel: Drittes Reich und Exil 491
Zweites Kapitel: Erzählende Literatur 509
Drittes Kapitel: Ideologische und essayistische Prosa 526
Viertes Kapitel: Lyrik 540
Fünftes Kapitel: Drama 556

Sechster Teil: Seit 1945

Erstes Kapitel: Nach dem Zweiten Weltkrieg 575
Zweites Kapitel: Lyrik 589
Drittes Kapitel: Drama und Hörspiel 614
Viertes Kapitel: Erzählende Literatur 634
Fünftes Kapitel: Essayistische Prosa 660

Nachwort 677

Anmerkungen und Literatur 681

Namenregister 689

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
830.9H1912 C001 V004
HANDBUCH DER DAUTSCHEN LITERATURGESCHICH
3 0112 025118289